THEODOR DÄUBLER
DER NEUE STAND-PUNKT

Im herzlichen Dankbarkeit
von Ihrem
Ostermann
Gokft. C. Moorst. Co:

2. bis 4. Tausend

THEODOR DÄUBLER

DER NEUE STANDPUNKT

1919

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

FRAU IDA BIENERT
GEWIDMET

SIMULTANITÄT

STIL IST SCHICKSAL: WIR KÖNNEN UNSERN Stil nicht selber wählen. Früher zeichneten die Baumeister ihre Pläne mit freier Hand, heute regiert das Lineal und das Reißbrett: daher wird eine großzügige Einfachheit den Stil, der kommt, bestimmen müssen! Wagner in Wien, Loos in Wien, Peter Behrens, Heinrich Tessenow, Martens in Berlin, Poelzig in Dresden, Franklin Wright in Chicago sind bereits moderne Architekten. Wo ist da unser Stil? Wo ist bei ihnen das Gemeinsame? Im Säuberlichen, in dem, was sie weglassen, in der gemauerten Selbstkritik, die sie uns bringen. Übrigens will ich von Simultanität, noch nicht von Stil sprechen!

Die Gründerjahre sind der Ausdruck der bürgerlich-unsittlichen Gesellschaft im neunzehnten Jahrhundert. Jeder angestiefelte Emporkömmling konnte seiner Frau zu Weihnachten eine Gotenburg schenken, jeder Streber als Baumeister hatte auf der Kunstschule das Recht, Neigung zur Renaissance zu fühlen oder sich Rokoko zu wünschen; der Protzenbauer durfte sein Dorf durch ein Stadtgebäude verschandeln: anstatt sich zu Hause zu verkriechen, errichtete er sich eine Wohnstätte, die zugleich ein Wahrzeichen öffentlichen

Ärgernisses, seines schlechten Beispiels wurde. Versicherungsgesellschaften ersetzten bald die himmlische Vorsehung und schafften das warmnestige, hergebrachte Strohdach ab; so bedauerlich das ist, so können wir uns doch nicht dagegen auflehnen, hier spricht ein ordnendes, modernes Prinzip mit, dem Schicksal wollen wir uns nicht entgegenstemmen. Freilich gibt es imprägniertes Stroh, nur ist man etwas spät darauf gekommen!

Unsre alten Städte brauchte man aber nicht zu brandschatzen, das Neue hätte weniger erbärmlich ausfallen müssen, zumal die Monumentalarchitektur: der Ring in Wien ist eine Triumphstraße akademischer Plumpheit! Vom prunkvollen Berlin ist besser überhaupt nicht zu sprechen.

Die Akademie im vergangenen Jahrhundert war ein arges Verbrechen: die Kunstbeflissenen haben die Tradition erdrosselt und unreine Gespenster beschworen: die historischen Stile. Was erreichen die staatlichen Kunstschulen anderes, als daß ein unberufener, unbegabter Knabe ein Schädling in der Kunst auf Lebensdauer wird. Das Ergebnis des Pontifikates aller Mittelmäßigen: unser herrliches großes Deutschland hat durch die Gründerjahre mehr gelitten als im Dreißigjährigen Krieg. Wir möchten die Heimat keinem Gebildeten

mehr zeigen, weil sie die vorige Generation geschändet hat, wir selber können es zu Hause kaum mehr aushalten, so entsetzlich sieht es zwischen Mosel und Memel aus. Wir bevölkern ein häßliches Land.

Der eigentliche Grund zu diesem schrecklichen Elend liegt somit in der Erwürgung der Überlieferung. Anstatt also den damals herrschenden international klassizistisch entwickelten und doch in jedem Land lokal geprägten Stil — bei uns wars der biedermeierische — falls nötig, durch alte, früher fallen gelassene Erfahrungen jung zu beleben und dadurch schöpferisch einzusetzen, gab man das Schöne, das Lebendige auf und baute von damals an nach Stilvorlagen, Baurezepten aus allen Zeiten und Ländern, unbeholfen, unfähig, Vergangenes aufzunehmen, stümperhaft, dumm und dreist weiter. Oftmals ward das, was mit dem Griechischen zu tun hatte, nicht mehr als heimisch befunden, überdies gab es in Frankreich etwas Ähnliches wie das, was bei uns gut und erprobt war, den Stil Louis Philippes, folglich sollte unsre Tradition untergehn, denn man wollte heimatlich bauen, das heißt: mindestens wie vor dem Dreißigjährigen Krieg, womöglich wie vor der Reformation, und dabei entstand als Heimatsgebilde der Kitsch, der entsetzlichste

Wechselbalg auf Erden. Hatte man aber einmal Altnürnberg verballhornt, an allen Ecken des deutschen Landes emporgiebeln, mit Kinkerlitzen die schönen Städte verunstalten gesehn, so konnte man ja auch zum italienischen Palazzo greifen; das war aber das allerunanständigste, landschaftfeindlichste: kurz, Deutschland sollte verdorben werden. Fünfzig Jahre erbärmlicher Häßlichkeit: romanische Erinnerungskirchen, alexandrinische Parlamentsgebäude, Mietkasernen in der Manier von Versailles, Königsschlösser im Hochstaplergeschmack wucherten, krampften sich aus dem schlichtesten, gottergebensten Boden empor. Ein Jammer ohne Ende, ein nie zu tilgendes Verbrechen gegen die erlauchten Vorfahren. Und heute? Sind die Gründerjahre, die vorgründerjährige historisierende Gerümpelbauerei überstanden? Überwunden bestimmt, aber überstanden noch lange nicht!

Die Wiederbelebungsversuche der Gotik zur Zeit der Romantiker waren zuerst recht geschickt angepackt oder ziemlich harmlos; erst die Bewegung für den Aufbau alter Münster, die sie in die Wege leiteten, wurde schwer bedenklich. Schließlich setzte man die Vollendung des Kölner Doms durch: welches Verhängnis! So geht es aber immer, wenn Dichter sich mit bildender

Kunst befassen, sie verstehn nichts und verderben, was sie anfassen!

Es ist hier nicht der Platz, um die tragische Ruine des steinernen Hohelieds am Rhein zu klagen. Der Kölner Dom war unvergleichlich, er ist aber auch heute noch ein bewunderungswürdiger Bau. Er kann nicht immer freigelegt bleiben, die Züge werden vielleicht noch rechtzeitig elektrifiziert werden; hoffen wir, daß des Bahnhofs Nachbarschaft ihr Zersetzungswerk nicht bis zu Ende führen kann! Traurig ist es eigentlich, daß die Durchführung des Dombaues gelungen ist und dadurch Veranlassung gegeben wurde zu andern bösen Turmaufreckungen, zu allerhand Gotisierungen, die durchaus unzeitgemäß waren. Für den Dombau zu Köln war ein ganzer Stab von Meistern, eine Gilde von Handwerkern nötig: die berühmte Schmidtsche Bauhütte entstand. Überraschend bleibt, wie liebevoll zu Anfang das Längstverjährte wieder aufgegriffen, behandelt, ja verstanden wurde; aber, wie gesagt, das, was gelang, gereichte schließlich bloß zum Unheil. Sowie einmal der Dom fertig werden mußte, konnte es nur unversorgte Gotiker mit Familie geben: eine ganze Reihe nicht heimatberechtigter, zeitlich unmöglicher Architekten blieb übrig: man denke, eine ganze Schule war da. An ein

Absterben der Gotisierer war also nicht zu denken, überdies gefiel der Dom so gut, daß von nun an, nach dem großen Beispiel, überall im Lande gotisch gedacht, in Gotik gemacht, gestümpert und gelogen wurde. Immer tiefer sank man, bis zum Reichspostamt in Backsteingotik. Und zwar über Land und Meer. Eine Schmach brach über uns herein, die nicht wieder gut zu machen ist. Kunstgelehrten ging das Licht für das Mittelalter auf; man denke: Historiker und das gotische Bekenntnis, Schulfüchse und die romanische Inbrunst!

Ich will bloß einige Nationalunglücke, die uns beschert wurden, anführen: die Verunglimpfung von Stadt und Kirche Ulm. Die Verirrung zu Marienburg. Die wiederholten Anschläge gegen das Heidelberger Schloß. Die Auslieferung der Ruine Hohkönigsburg im Elsaß. Das Verbrechen an Meißen. Die Bedrohung des Hradschins in Prag. (Die Toren sehn nicht, daß die prachtvolle Horizontale der Hofburg bereits mit einem steckengebliebenen Veitsdom rechnet.) Die Zurechtrichtung sämtlicher ehrwürdiger Kirchen in Köln. Die mondsilbrige Innerlichkeit von Sankt Gereon ist nicht mehr. Maria im Kapitol kann man nur noch abends betreten. Und so gehts endlos weiter. Wo es etwas Erhabenes in Deutschland gab, dort

hat man herumgetiftelt, geschmiert und ausgebessert, bis nichts mehr übrig war. Handlanger des Materialismus haben die steinernen Offenbarungen unsrer Mystiker vergewaltigt. Deutschland, was hast du über dich ergehn lassen! Wir religiösen Menschen protestieren gegen die Willkür, die Unbotmäßigkeit, mit der man sich über Erbgut macht, Herrliches bis zur Unkenntlichkeit wäscht und lackiert, Erhabenes ausrottet. Heiliges Köln, du bist nicht mehr! Heiliger Dom, wohl bist du noch schön, furchtbarer Mitschuldiger an der Verpfuschung Deutschlands, könnte ich dir fluchen? Wie ein Gletschergebirge sah ich dich, von Mülheim aus, ins Augustblau tausendzackig funkeln. Das industrielle Großgewölk konnte nicht bis zu dir hinüber. Unweigerlich gipfelst du, Dom, mit steinernen Sehnsuchtshälsen über alle Menschlichkeit empor ins ewige Sanftblau. Lilasilbriges Eigengewölk umhalste dich in riesenhafter Schwanenhaftigkeit. Du wußtest, daß du ein Berg bist, denn du hattest Nebel und Wolken, du wußtest, daß du zuerst abkühlen würdest, um dann der Stadt Nachtkühle zu spenden. Du bist ein Sinai, Kölner Gebirgswelt, Bekennerhand hat dich aufgebaut; du bist der Berg, aus unsern Gesetzen hervorgetürmt: du, du birgst unsre heilige Wolke in Pfeilerhut.

Ich habe den Kölner Dom betreten. Ein Schritt, und ich war in eine himmelhohe Sphäre entrückt. Nur zufällig bist du, Heiligtum, bei uns zu Gast. Kölner Gletscher, bist du aus einer Region kristallener Vollkommenheit zu den Menschen emporgeflogen?

Wenigstens um zwanzig Jahre zu spät: was soll heute noch eine Jeremiade über die Gründerjahre! Wir werden wieder aus der Not eine Tugend zu machen wissen, ich mußte daher eine Gründerjahreinleitung schreiben! Denn in dieser grauenhaften Epoche liegt die künftige Simultanität unseres Stilempfindens eingewurzelt.

Den Beweis, daß man auch historisierend Gutes leisten kann, erbrachten, außer dem Dombaumeister Schmidt, noch Hansen und Semper. Wie steht es mit einer Klitterung, Verschmelzung eklektisch wiederbelebter Stile durch großstadtmäßige Zusammenfassung? Auch das geht! Siccardburgs und van der Nüll haben Wien in seiner Oper gelungene Gemeinschaft der Stile beschert. Garniers Pariser Opernhaus ist gleichfalls sehr präsentabel. Die Wohlbeleibtheit von Pollaerts Justizpalast in Brüssel läßt auf eine Schwangerschaft hoffen. Calderinis Justizpalast in Rom ist nicht so hoffnungslos, wie man vielleicht zuerst denkt. Schade freilich, daß er die Engelsburg

drückt und die Wirkung der römischen Hügel schmälert. Hier kann aber vor allem Messel nicht übergangen werden: in dieser Gesellschaft ist er sicherlich der Hervorragendste. Wo knüpft er an? Bei portugiesischer Gotik? Beim Flammenstil? Oft scheint er Streifzüge durchs Barock zu unternehmen, dann setzt er sich etwas abseits vom Empire fest, schließlich aber versteht er Langhansens Klassizismus. Und darin liegt seine vorbereitende Arbeit. Auch in der naturalistisch eklektischen Mailänder Bildhauerei, zumal beim Fürsten Trubetzkoj, finden wir, so schlecht sie auch noch bleibt, bereits Ansätze zu einem Stil der Simultanität: da fällt einem auf einmal das Erhaschen fremdartigster, grundverschiedener Konnexmöglichkeiten auf. Irgendeiner verkraust impressionistische Steinlaune mit gotischem Hierarchiegefühl. Oder renaissancehafte Ausgewogenheit einer Hausabsicht befenstert sich geschickt kleinerkerig maurisch.

An der Unmöglichkeit, einen Stil gewaltsam zu gebären, zweifelt wohl niemand mehr. Van de Velde selbst ist viel zu sehr Künstler, um das nicht als erster einzusehn. Leider ist er nicht ganz frei von Schuld an den gekrümmten Häusern in Belgien und Frankreich. Bei uns hat der Jugendstil rasch ausgewütet, in Italien steckt eine

ähnliche Pest, das Floreale, noch immer von einem Haus aus die Nachbarschaften an.

Zu einer Entscheidung in Stilfragen fühlt sich wohl jeder Mensch mit etwas Geschmack gedrängt, wenn er den Denker des riesenhaften Rodin, der das Wesen der Bäume und des Wassers in einem Lübecker Privatgarten zu überdenken imstande ist, in Paris vor dem Pantheon aufgestellt sieht. Nein, das ist dort bloß noch ein Gedankenhervordrücker, ein Klumpen Erz, der das ganze Pantheon beeinträchtigt. So geht es nicht weiter: entweder zurück zu einem intellektuell wiederbegründbaren alten Stil oder über Rodin hinaus in eine schwingerische Architektonik. Wahrscheinlich sollen wir bald beides erleben. Wie viel Richtungen werden zugleich Wurzeln setzen können, traditionsfähig werden? Mindestens zwei! Eine, die sicherste Richtung, wurde bereits eingeschlagen, nur führt sie nicht zum Pantheon, sondern sie geht vom Brandenburger Tor aus. Denn des Peter Behrens deutsche Botschaft in Petersburg ist eine Tat. Die Ausschaltung der historisierenden Gründerjahre, der Anschluß an große Überlieferung mußte geschehn. Welches lebendige, witterungsfähige Wachstum wird uns wieder beschert! Behrens, Schinkel, Klenze, Langhans, Gilly, Scamozzi, Palladio, so heißt vorläufig die

Reihe. Ein Weg zu Baldassare Peruzzi und Donato Bramante kann gefunden werden.

In Goethes Faust, in der Sage, ist Helena bloß ein Gespenst. Ein Gespenst, das in Deutschland ganz kurz aufgeisterte, das aber auch in Italien nach fünfzig Jahren wieder weg war. Gar vieles, was die Renaissance geschaffen hat, wurde bald zerstört; Leonardo spürte am deutlichsten den Geruch vom Gespenst; er wollte seine Werke kaum vor dem Verschwinden bewahren. Sogar sein Leichnam ging verloren.

Die Wiederbelebung der Klassik an Arno und Tiber hat in Deutschland Moden geschaffen, Steingewänder umgestaltet, in den Humanisten, in Holbein dem Jüngern Kronzeugen gehabt, Dürer umzaubert, aber wirklich umgeboren, verheidnischt, hellenisiert hat sie niemals. Übrigens ging sie mehr aufs alte Rom als auf Athen zurück.

Deutschland enthält aber die wirkliche Erwekkung des Griechentums: sie stammt von Winckelmann und Lessing. Sie kann Jahrhunderte überdauern.

Wir sind unseres Klassizismus in der Baukunst allerdings vorübergehend beraubt worden; in der Malerei jedoch nicht: da blieb die Kette geschlossen. Schwind, Cornelius, der große Genelli, schließlich auch Piloti, vor allen aber Feuerbach

und der herrliche Hans von Marées verbürgen uns heilvolle Besonnenheit bei der Heimsuchung auf Erden, heimatliche Unterkunft über den Sternen und bei den Quellen, hellenisches Verantwortlichkeitsgefühl vor der Form. Wie durchaus liebesbewußt und streng ausführlich steht ein Bildhauer, Schadow, auf marmornem Sockel vor unsern Augen. Heute ist der entschiedene Vertreter der Richtung Adolf Hildebrand. Auch August Gauls Werk richtet sich vortrefflich im klassizistischen Berlin ein.

In Frankreich ist die Folge der nach klassischem Beispiel schaffenden Künstler noch imposanter: das großartigste Vorbild nach der Madeleine, der große Triumphbogen. Aber gerade in Paris mehr römischer Auftakt als Griechentum. Rude zumal ist ein nachgeborner Römer: seine „Marseillaise" ist das bewegteste Epos, das sich bildhauerisch überhaupt beherrschen läßt. Die Tranjanssäule trägt im Vergleich eine Rinde von Kleinplastik; die Truppen Constantins folgen auf dem römischen Triumphbogen einem Schlachtruf, während die „Marseillaise" von Rude simultan Ruhm, Siegesjubel, Schlachtgeschrei, Freiheit, Völkererlösung symphonisch zusammenrafft und in die Welt, die hören und staunen kann, hinausschmettert, vor den Blicken von Mensch und

Sternhimmel verkündet. Diese Kunst ist endlich aufbrecherisch; in Pergamon wogte erst Aufruhr empor. Auf Rude folgte das Raubtier durch Barry, die barocke Tanzerregbarkeit eines Carpeaux, das Halsbrecherische in den speziell genialen Werken Rodins. Aber gerade in ihm, im Meister von Meudon, wird eine griechisch verinnerlichte Sehweise immer deutbarer: Rodin wirft bald die windbewegten, stürmischen Hüllen seiner Problematiker in Stein und Erz ab, und seelenvolles Nacktsein offenbart eine geheimnisreiche Formergriffenheit: sie führt zurück zur Schweigsamkeit, die vor Pappeln um Stille zittert oder bei Zypressen die Ruhe wirklich gefunden hat. Ingres war immer gefaßt. Welche Beruhigung, ihn im Anfang des vorigen Jahrhunderts, im Anschluß an den auftreterischen Römer David zu wissen. Eigentümlich: in frühern, stileinheitlichen Zeiten gewährte der einzig herrschende Stil allen Temperamenten Obdach; nun aber ist es anders: jedes Temperament schließt sich an seinen Lieblingsstil an. Desto wichtiger, daß der klassische miterhalten bleibe, wenn neue Ausdrucksweisen über uns hereinzubrechen scheinen! Vielleicht setzen wir bloß die Simultanität der Stile für die Simultanität im Stile.

Betrachten wir die Erhaltung der Klassik in

Frankreich noch weiter: Paul Chenavard hat Massenwirkungen von Menschen und Genien für die Ausschmückung des Pariser Pantheons zusammenzuhalten gewußt. Nur überkommene Kenntnisse konnten so ein Gesamtgebilde überhaupt ermöglichen. Leider kam es nicht zur Ausführung des Werkes.

Chassériau, ein michelangelesker Freskotechniker, war ein gewaltiger Vorläufer von Puvis de Chavannes. Seine Hauptwerke befanden sich leider in der Cour des comptes und sind abgebrannt. Was gerettet werden konnte, steht im Louvre. Fresken von ihm gibts in verschiedenen Pariser Kirchen.

Couture soll nicht übergangen sein. Er konnte Riesenflächen großartig ausfüllen: auch war er der Meister einer ganzen Generation. Cabanel dürfen wir hier auch nicht vergessen. Er war kein nüchterner Akademiker, sondern ein lebhaft begabter Klassizist. Sein Landschaftliches ist sogar voll von davongrünenden Unsagbarkeiten.

Puvis de Chavannes: der größte Visionär des vorigen Jahrhunderts. Er bringt uns verschleierte Überwelt sehr nahe. Puvis erfüllt seine Wände mit christlicher Einfalt und primitiver Hilflosigkeit, ergänzt sich aber im heidnisch Allegorischen. Eine langatmige Simultanität. Vielleicht die erste:

sie stammt von Dante; die Renaissance erfüllt sich in ihr höchst reizvoll und überlogisch.
Also es gibt noch eine klassische Überlieferung! Eine Zeit der Stilwirrnis, der Geschmacksverwilderung, künstlerischer Unsicherheit kann nur durch einen intellektuellen Stil zur Gesundung gelangen. Mittels einfacher Begriffe müssen wir klarlegen, was anständig ist, was verwerflich. Wir sprechen immer von Bauwelt; in der Malerei wirkt die Kritik viel lebhafter sichtend und gebührlich einstellend. Schlechte Skulptur kann Plätze verunstalten, aber niemals Verwüstungen anrichten. Darum könnten wir dort anfangen, wo Brunelleschi mit Donatello dem Verstand zu seinem Recht in der Kunst verhalf: bei der Sakristei von San Lorenzo.
Vielleicht ist man aber immer noch so weit, daß unsre besten Architekten sich sogleich in Schinkel einzufühlen vermögen: dann würden wir im Nu die ganze Tradition wiedererobert haben und beherrschen. Dann wäre auch das fünfzehnte Jahrhundert Toskanas demnächst eine Bereicherung mehr, kein Beginn! Italienische Probleme waren aber niemals wichtiger als soeben. Eines sollen wir nicht vergessen: Deutschlands schöne Zeile, die Ludwigstraße führt nach Florenz. Wohin mochte wohl die

Maximilianstraße gewiesen haben? Zu den Tudors nach England?
Es ist wahrscheinlich, daß der Klassizismus zuerst Berlin zurückerobern wird. Möller van den Bruck hat recht, wenn er dort die Vorbedingungen dazu erkennt und feststellt. Übrigens hat das klassizierende Potsdam, und was von Berlin noch übrig ist, nichts mit Florenz zu tun. Palladio ist da viel eher der große Ahnherr. Überhaupt die Po-Ebene! Könnte das norddeutsche Tiefland nicht in dieser nunmehr ganz seiner eignen Richtung fortschreiten und dem hügligen Süden sein Toskanisches überlassen?
Soll das unsre Zeit erfüllen? Bevor ich ‚nein' sage, möchte ich noch den Grund anführen, der dem Klassizismus am entschiedensten das Wort redet. Warum sollte unsre Zeit auf allen Gebieten neugebärend sein? Sollten nicht aufgepeitschte Menschen gerade eine Wohnstätte ihrer Herkömmlichkeit besonders lieben, sie einem neuerungsbesessenen Aufenthalt, dem sie sich schicksalsartig ausgeliefert fühlten, unbedingt vorziehn? Sollte nicht Kunst gerade jetzt eine Sendung zur beruhigenden Überlieferung übernehmen können! Einer schnelldahinlebenden Zeit eine letzte Kunst: letzte im Sinne von Ewigkeitswittern.
Diesen Standpunkt vertrete ich durchaus: aber

ich bin trotzdem beunruhigt, weil uns der Simultanismus erfaßt hat. Allerdings versagt er in der Baukunst noch vollständig. So wenden wir uns zur Bildhauerei und Malerei, seinem ungefährlichern Kampfgebiet. Folgendes schicke ich voraus: Simultanität ist unser gefährlicher Reichtum, der Charakter ist Expressionismus!

Man kann zugleich erhoben sein und schimpfen, loben und beinahe die Hoffnungslosigkeit als das Beste ansehn. Die simultanistische Überfülle von Gelerntem, nur flüchtig Aneigenbarem, führt zu Abstraktionen, nervischen Erkenntlichkeitszeichen mehr als zu erschöpfendem Wissen, Eingeweihtsein. Wir tragen ganze Namenregister herum, auch lieber auf den Tastorganen als im Großhirn: hinter jedem Namen eine Wichtigkeit, oft ganz winzig, aber doch stenogrammatisch in uns eingesetzt, versponnen. Ein Impressionismus im Geistigen? Kenntnisse sind nicht mehr Pfeiler unsrer Kultur: wir spielen damit, setzen sie nach dem Schönheitsgefühl willkürlich, aber eigenrhythmisch ein: wir barockisieren. Die Wirkung nach außen ist so gering; bauen wir unsre Innenräume aus! Treppenhallen brauchen wir! die neuen Erlebnisse sollen bequem in unsre Empfangsräume emporsteigen können. Wir erwarten sie in der Bibliothek. Der erste Barockbau war

Michelangelos Laurentiana. Barock: wir waren überall. Wo der Schnellzug uns nicht hingelangen ließ, kerbten wir uns doch ein: die besten Wiedergaben stehn zur Verfügung.
Barock: Petersplatz-Palmyra, Borromini-Petra, Bernini-Timgad, Fontana Trevi-Baalbeck, Sant Andrea delle Fratte-Heliopolis. Die Jahrhunderte dazwischen sind versunken: wie sollten sie auch nicht verschwinden, wir haben doch den Raum überwunden. „Mon âme est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres", kennzeichnet Mallarmé.
Wir, die wir die Verantwortung in der Kunst tragen, ziehn durch unsre verbauten, in Schutt gelegten Städte und suchen nach verschonten Winkeln, schließen die Augen und Ohren strekkenlang, bis wir zu einer versteckten anheimelnden Stelle kommen, freun uns plötzlich über etwas Neues, das verspricht, und dabei vergessen wir absichtlich, was uns beleidigt hat, schlucken hinunter, übersehn, sind einsichtig, nehmen mit in Kauf: Einheit finden wir ja nicht mehr. Aber einzelnes lieben, hegen wir inbrünstig, zittern um seinen Fortbestand, sind simultan bei allerhand ähnlichem, das räumlich entlegen ist, und wir glauben noch an eine Einheit. So haben die Gründerjahre das simultanistische Empfinden gefördert.

Oder man ist ein unbeirrbarer Museumsbesucher. Man erinnert sich auch der Bilder, bevor sie restauriert, gewaschen und lackiert waren. Trübsinnige Betrachtungen! Aber schließlich: einige blieben bisher unberührt. Sogar von den größten Meistern. Doch nein: da ist wieder eins aus dem Rahmen gehoben: leb wohl, auf Nimmerwiedersehn! Aber schließlich, es hilft nichts: irgendein Eckchen wird doch übersehn, verschont bleiben! Rembrandt: hier noch Spuren von Lasur; εὕρηκα: das, um was sich das Genie am meisten abmühte, ist noch sporadisch vorhanden. Sogar ein Van Dyck hat zufällig in dieser Galerie noch seine vornehme Eleganz. Wie muß dieser Tizian herrlich gewesen sein! Was war einmal Rubens! Auf zwanzig Bildern noch so viel Stellen übrig, daß man sich ein Bild von ihm machen kann. Hier dieser unbekannte Venezianer: nur nicht verraten, daß man weiß, wer es ist, sonst sieht man das berühmte Gemälde als Untermalung wieder. Nun ein Trost, ein großer: das Museum ist dazu da, daß die alte Kunst verschwinde. Folglich wird es eine neue geben! Und in Cincinnati wird man dereinst den letzten deutschen Meister entdecken, der nicht verhausert ist. Jubel und Wehmut, frühere Geschlechter kannten euch nicht in so verheißungsvoller Verquickung!

Wir, in denen die Elemente, die der neue Stil zusammenfassen wird, in Gärung sind, bleiben selbstverständlich die wichtigsten. Aber sehn wir auch auf breitere Kreise, die uns einst verstehn werden.

Die vielseitige Beschäftigung mit interessanten Dingen, sachgemäße Erfüllung einer Brotpflicht, ohne eigentliche Vorliebe zum Beruf, die Lektüre von Zeitungen verschiedener Schattierungen, Kenntnis lebender und toter Sprachen, alles das veranlaßt simultanistische Elastizität. Dazu reist man sehr viel, lebt der Wissenschaft und bleibt dabei unbeirrbar gläubig, erfüllt anderseits als Sozialist vollkommen seine Militärobliegenheiten: alles das ist im Grunde ausgesprochen neuzeitlich.

Schließen wir mit psychologischen Erläuterungen des modernen Phänomens ab. Simultanismus ist ein Zustand: das wichtigste Element für die großzügig künftige Horizontale. Wir werden breitspurig, geschwind, geschmeidig, empfänglich für Einflüsse und Eingebungen bleiben. Der Wille zum Stil, der schon vorhanden ist, wird diese Unterlage bestätigen, festlegen. Von den erzielten Ergebnissen jedoch an andrer Stelle.

Ein paar Zeilen Geschichtliches: die frühesten Schöpfungen, die wir heute simultanistisch nennen mögen, gehn wahrscheinlich auf Delaunay

zurück. Das erste Bild, das sich „Simultane Visionen“ nannte, ist von Umberto Boccioni, der somit das Wort zuerst in dieser Auffassung gebraucht hat. Es sollte eine Feier der Geschwindigkeit, des modernen Großstadtbetriebes, einen neuen Fieberzustand, erweckt durch die wissenschaftlichen Errungenschaften, zusammenfassend bezeichnen. Simultanität, heißt es bald darauf in einem Futuristenmanifest, ist die Bedingung, unter der die verschiedenen Elemente, die den Dynamismus ausmachen, in Erscheinung treten. Marinetti schrieb darauf eine Abhandlung über Simultanität in der Dichtung. Wir brechen ab. Richard Wagners Ideal vom Zusammengehn von gesungenem Drama, Orchester und Plastik bedeutet den entscheidenden Schritt im Sinne der Simultanität. Der Futurist Luigi Russolo sieht in der Musik überhaupt ein Prinzip der Simultanität, das er ganz erschließen will.

Möglicherweise wird ein bewegter Stil zuletzt in der Baukunst durchbrechen: damit hats auch keine Eile. Im Gegenteil, lassen wir die klassizistische Richtung ruhig Oberhand gewinnen: vor allem tut Gesundung, Beruhigung not. Freilich, etwas wie Kantenbarock hängt längst in der Luft: was wird man dereinst noch in Eisenbeton gießen! Die Phantastik mag kommen, aber erst

wenn sie, weil ihr Stil bereits vorhanden, selbstverständlich emporraketen und sich abstrakt verblättern kann.

Ein gotisches Element mag immer bei uns zugegen sein, oft hält man aber für gotisch, was viel eher barock ist. Jeder sollte sich selbst darin einer Prüfung unterziehn: am besten nimmt man Bücher von Gurlitt, von Wölfflin oder Riegl vor. Eine Klärung ist da sehr ratsam: gegen Barock besteht vielfach ein hergebrachter oder gedankenloser Widerwille, der unberechtigt ist. Leider sind gerade die Jüngsten in diesem Vorurteil befangen.

Natürlich sind Bezeichnungen wie gotisch und barock auch hier nur vorläufige Hilfsausdrücke. Der neue Stil ist zwar im Keimen, aber noch nicht da; wir können daher bloß annähernd mit geläufigen Worten kennzeichnen, was wir meinen. So gleicht man den Eltern, die schon vor der Geburt des erwarteten Kindes streiten, welchen Namen es bekommen soll. Augenblicklich sind Simultänität, Futurismus, Expressionismus am häufigsten im Umlauf.

Wir hoffen zuversichtlich auf ein starkes deutsches Element im künftigen Kulturwerden, besonders in der Baukunst. Die Vorarbeit ist aber in der Bildhauerei und Malerei

geleistet worden, und zwar hauptsächlich in Frankreich.

*

Wenn wir zu Anfang sagen: Stil ist Schicksal, so ist das in keinem fatalistischen Sinn gemeint. Vom Simultanismus wollen wir nochmals betonen, daß er ein unabwendbarer Zustand ist; nach diesen beiden Festlegungen können wir moderne Folgerungen ziehn. Es ist Kulturarbeit, sogar die tristen, unwürdigen Elemente unter Menschen aufzubrauchen, zu verwerten. Kunst kann geradezu Erlöserin sein: eine Schmach der Seele, das Charakterwidrige in jeder Zeit muß schöpferisch aufgesogen, erfinderisch emporgegipfelt werden. Niemals wie heute soll ein Stil auf gefahrvoller, unsicherer Grundlage Notwendigkeiten in Begeisterung übertragen, Zusammenwirkendes emporgiebeln lassen. Was jemals bestand, alles Neuhinzugekommene verlangt es, in Menschenhand ein einziges Ergebnis zu werden. So kann der Eklektizismus höchstens der Anständigkeit wegen bei so schwerer Aufgabe als vorläufig hingenommen werden. Uns sind aber Gesamtprägungen beschieden. Urwüchsige Abstraktionen werden gen Himmel gotisieren, seltsam pflanzlich, geistig erleuchtet die Welt besamen. Aus

dem gleichen Gewächs werden barockere Blätter unsre Heimstätten beschatten und treu und freundlich bis in die Stuben Gesammeltheiten fächeln. Also, ich sage: die gleiche Pflanze hat verschiedene Ausdruckswirklichkeiten.

Der kühnste Beschreiter auf solchen Wagnispfaden war im vorigen Jahrhundert Honoré Daumier. Der ganze Naturalismus ist die seelische Steigerung aus eignem Elementaren geworden, Emporschwingen ohne Rückwärtsgriffe in verstaubten Krimskrams. Selbst die Romantik in seinem Don Quichote bleibt voll Erdgeruch in ihrer hervorsteilenden Mondhaftigkeit. Daumier glaubt an die Sancho-Tragik. Sein Stil knauft sich im Ratapoil wirblerisch zusammen.

Rodins Balzac wurde nicht aufgestellt; er wartet noch in Gips, unter einem Vorhang, im Atelier von Meudon. Seine Existenz ist aber eine hilfreiche Tatsache. Er wurde bereits der Traum der absonderlichen Plätze, das Gespenst der Straßen, der panische Schreck der Parkeinsamkeiten vorbeirasender Großstädte. Denn die Warenhäuserkarawane steht nicht mehr an einem Fleck. Der versteckte Gipsklotz wirkt bis hierher. Er wird auf einmal als steinerner Gast unter uns erscheinen.

DIE LETZTE VERTIEFUNG IN DIE WIRKLICHkeit, die dadurch von selbst Metaphysik und Stil wird, hat Cézanne erbracht. Nie hatte ein Künstler größere Ehrfurcht vor der Natur: und doch, er forderte Unbedingtheit. Ihm mußte sich das tiefste Geheimsein der Dinge ergeben. Er hatte die Achtung vor der Schale, aber sein Kennerauge trennte sie von allem Ungefähren. Cézanne zitterte um die Form. Doch die konnte ihm nicht verloren gehn, denn er liebte sie nicht, er verinnigte aus Pflicht.

Wenn Chinesen ihre Gemälde auf Seide tuschen, so überträgt sich der feine Eigenglanz des Grundes auf die Farben. Sie erhalten geheimnisvolles Erleuchtetsein. Unsagbar leicht erscheinen sie, letztdingig. Cézanne beseidet sozusagen seine Leinwand. Wie Stickerei aus zartester Mädchenhand sind seine lilagrünen Schillerungen dann aufgehaucht: auch sie atmen hinauf. Mit jedem Einschlagen der Töne steht bewußtes Abkommen vor uns da. Wehe ein Firnis, alles wäre gleich weggehascht.

Meier-Gräfe sagt zu Cézannes Landschaften, man könne drauf den Barometerstand der Luft ablesen. Das ist aber der panische Augenblick, da Stil

entsteht. Sinkt das Wetterglas, so ists Mystik, steigt es, so schwebt das Ich metaphysisch mit. Der Stil von Cézanne ist ein unerhörtes Wunder; derart nur Stil, daß nichts Dekoratives übrig bleibt, infolgedessen keine Stilistik; ein Weiterbauen kaum möglich!

Spätere haben seine Farben aus den Zusammengehörigkeiten herausgeblumt und mit viel Geschmack zu einander gebunden. Aber aus der Bestimmtheit, die ihnen der Meister anwies, herausgerissen, begannen sie zu bluten. Sie erwärmten sich, bluteten auf in den Händen der Jüngern, aber sie waren ja doch kalt, also fraglos und Tatsächlichkeit, als reinste Luft, lautlose Nähe, andächtige Fernen, nur schicksalsgeklärt, geschaut und gemeint.

Ein einfach feststehender, als ganz undeutbar erwiesener Faltenrock der Gattin des Künstlers wurde bald als kubistisch-heroische Landschaft bedeutend gemacht: wo doch Cézanne kühle Schlichtheit, keusches Empfangen vor der Natur war.

Es gibt keine kristallinisch richtigeren Bilder als eben die seinen; alles ist vollzählig da, und zwar ohne halb mit Füllseln versehenes Auswiegen; ohne Kunst, könnte man sagen.

Wie in der Natur, so gehts in klaren Werken vor sich: alles ergibt sich von selbst einer Vollständigkeit.

Cézannes Köpfe haben ihr Eigewicht. Ihre Eigewichtigkeit. Auch eine Aufgerecktheit, wie vom Ei, ist ihnen zu eigen. Sie kommt vom abnehmenden Mond, wenn er eiförmig ist, etwas eigeometrisch Geheimnisvolles hat. Dabei nie ein literarisierender Unfug.

Seine Tinten entnimmt Cézanne der Tulpe: weil in dieser Pflanze warmes Schattenlila als beliebteste Farbe da sein kann. Er sucht somit Schatten und Licht, als einander gewachsen, rein farbenhaft zu belauschen. Aber die absolute Farbe oder den eigentätig umrissenen Farbfleck braucht er nicht. Das Unbedingte ergibt sich, bei seiner Meisterhaftigkeit, aus den unlösbaren Zusammenhängen, im Ganzgemälde. Er ist das Gegenteil von einem sich bereits im morceau de peinture erschöpfend Äußernden. Aber besagte Ineinandergehörigkeiten sind rein persönlich; weshalb er, der größte Stilinhaber, kein Stilbringer werden konnte.

Mit Pissarro beginnt bereits wieder die Kunst ein Kult zu sein. Er betet sozusagen voraus, er ermöglicht metaphysisch, was Cézanne verwirklichen wird. Der Rhythmus bei Millet, zumal bei den „Glaneuses", war ihm zu herrisch. Der Stil in der Natur ists eben, keinen bemerkbaren zu haben. Das ist das von Pissarro Erlauschte.

Eine priesterliche Einseitigkeit! Er erlaubt sich nicht, mit Bäumen hin und her zu rücken, er läßts lieber den Wind tun: schon der leiseste kanns. Und der darfs ja. Oh, wie er Bäume in überraschende Umarmungen streichelt und wiegt. Lausche, Maler, wie sichs von selbst macht, ineinanderfließt, emporkomponiert.

Pissarro liebt das Spiegeln. Häuser an Flüssen, Büsche bei Tümpeln; aber auch was kein Wasser gibt, spiegelt die Luft, ja sie bricht kristallhaft die Umrisse. Spiegel verzeichnen immer: oft genial: Pissarro! Hie und da, an ganz magisch klaren Tagen, ahnt er schon Delaunay.

Natur ist das Schibolet des Impressionisten: und die ist blaß-silbrig, dort vor Paris. Grau sollte auf einmal die Palette ohne Erdfarben aufsaugen. Pissarros Grün mußte mithin verflauen, wurde wirklich grauer; aber immer noch in Kommatechnik gemalt, bliebe stauerfrischt, licht beblitzelt. Blaue Augenblicke staunen steil hervor über das Emportauchen von Gewissensbissen im Feenlicht: nun die sind eben grau gewesen. Auch viola Geheimnisse taumeln noch vom Schattenwald auf über die flimmrigen Wiesen; aber das geschieht bei Pissarro rein instinktmäßig, nie bewußt symbolisch, wie schon bei Delacroix. Schließlich überwältigte das Grau den Meister so vollständig,

daß er nur noch durch das Grau der Boulevards schwankte. Aber er richtete sich auf. Nochmals bezauberten ihn im Frühjahr wetterwenderische Graubesprenklungen unter dem sonnenfiebrigen Isle de France-Silbern: nunmehr aber inmitten von Paris.

Oft zitterte es draußen in der Landschaft um lautlose Stille vor neuem Geschehn in großem Graugrün: dann kommt Derain. Nicht so viel später, auf andern, unvermutetern Wegen. Aber gerade das ist geheimnisvoll. Und er wünscht Bäumen vertrauteres Sichaneinanderschließen, ist aber behutsam genug, die Kulisse zu vermeiden. Seine Landschaft baut sich auf, aber noch durch die Überraschung, wie es das in der Natur gibt: für Sonntagskinder sogar auf Schritt und Tritt. Das Wissenschaftliche wird allmählich belangloser; das Natürliche liegt im Künstler; das Malen ist allereinfachstes Vorgehn, Bilder sollen selbstverständlich sein, nicht objektiven Gesetzen von außenher gehorchen. Keine Rehe wie bei Courbet werden hervoräugen. Der Wald selbst verbürgt uns Rehe.

Das starke Temperament der großen Epoche war ein Sonnenanbeter: Vinzenz van Gogh. Ein durchaus religiöser Mensch, aber ein Kind im Glauben an Felder, Bäume, Farben, Hitze, lebendige

Südlichkeiten. Ganz ein Kind unsrer materialistisch befangnen Zeit. Was brach ihn, brachte ihn zum Wahnsinn? Daß es nicht gelingen kann, Ekstase, die in der eignen Seele entbunden ist, hinauszutragen in eine Umgebung der Anschauung; oder besser, sie in Pflanze und Staude hineinzugeheimnissen. Er wäre gesund gewesen, wenn er sich in visionäre Farbenmetaphysik verstiegen hätte, nun aber krampfte er sich an Bäume, verschwärmte sein Erleuchtetsein über Gemäuer und Gegipfel, starrte festgebannt in die Mittagsonne, verlangte Seele, die er übermächtig inne hatte, von draußen, vom Unbeseelten und Unseligen. Die Gegenstände sollten sprechen, wo Schweigen ihre Natur war: schreien, ihm, dem Genialsten, ihr Wort verkünden; doch nicht, um zu beruhigen, sondern um ihn zum Echo zu machen. Der Mensch das vielseitige Echo der Dinge! Dieses auf den Kopfstellen der Hierarchie in der Schöpfung wurde zum pantheistischen Wahnsinn. Daran starb Van Gogh. Eine große Natur sollte zugrunde gehn. So mußte es einmal kommen. Van Gogh aber ist der erste Expressionist. Wir gehn heute naturgemäßere Wege. Unsre Voraussetzung ist der Mensch. Er ist der Herrschende; deshalb hat das Riesentemperament Van Gogh nicht geradewegs beeinflußt.

Es ist unglaublich, wie viel von Technischem, von Optik, Wissenschaft, Materie, damals gesprochen wurde. Es war eine Besessenheit. Eine grundbedingte, schöpferische. Im Vergleich zu jeder andern Kunst brachte aber das große Frankreich des vorigen Jahrhunderts gerade ein Geistiges.

Paul Gauguin ließ das Dichterische in ihm durchreifen. Seine ersten Bilder, die aus der Bretagne, sind künstlerisch seine besten, die späteren, sein Tahiti, die bemerkenswerten, wichtigsten. Früher ist der Vortrag sachgemäßer und dabei frischer, dann entsteht er oft virtuos einfältig, wobei das Materielle nicht entstofflicht, sondern vielfach nur wollig gehandhabt wird. Ferner ist gefahrbringend bei Gauguin, daß er so viel Dekoratives mit unterschlüpfen läßt, daß er sogar ins Besinnungslose ausschweift; solange wir aber nicht peinlichst vorgehn, aufs genaueste unser künstlerisches Erlebnis auf sein Empfundensein geprüft haben, kann an einen Stil nicht gedacht werden.

Das Bedenkenlose bei Gauguin hat gewiß Geniales. Aber aus seinen Vereinfachungen ergibt sich bloß Stilistik. Ja, ihm gelingt ein Jugendstil in einzig annehmbarer Form. Glücklicherweise ist aber auch der verschwunden.

Eine befreiende Tat geht jedoch unbedingt auf Gauguin zurück: das Dichterische ist wieder bildgestaltend da. Nichts Anekdotenhaftes lenkt vom Nurkünstlerischen ab. Die Farbe, die Flächenverteilung, der plastische Zusammenklang machen sogar grundsätzlich das Poetische aus. Nur ist Gauguin nicht abstrakt rätselaufgeberisch wie viele Halsbrecherischen in der Folge, sondern er setzt schöne Tahiterinnen dorthin, wo sich die zeichnerischen Rhythmen sammeln und, mit den Farbengewichten gekreuzt, sich aus Selbstverständlichkeit festlegen. Endlich einer, der gegen seine Absicht dem Bloßproblematischen ausweicht. Das Talent war stärker als der Hang, sich überschwenglich zu gebärden. Fernöstliche Gemächlichkeit hat den erhitzten Draufgänger von Pont-Aven noch rechtzeitig eingenommen. An der Tropensonne Polynesiens konnte sich Gauguin seiner innern Naturgemäßheit besinnen. Ohne ihn wärs noch länger im Zickzack hin und her gegangen. Durch seine dichterisch belebten Bilder kam man dazu, das Vollständige bei Cézanne zu erfassen. Das Abstrakte hätte man sonst noch schwerer überm Impressionismus vernommen. Durch Gauguin wurde das Warten abgekürzt. Die Auflösung in Impressionismus hatte uns Riesenbreite geschaffen, sogar eine verjüngte Mög-

lichkeit zur Klassik: August Renoir, der größte Maler seiner Zeit, hat sie verwirklicht. Wie Cézanne zum Seidigen hin, so kommt Renoir vom Porzellan her. Eine ganz heilige Durchsichtigkeit, ein großes Hellschauen sind Renoir immer zu Händen gewesen.

Seine Malweise kann nicht eigentlich Technik genannt werden. Sie ist durchaus persönlich, aber nie geschraubt oder absonderlich. Ganz zart divisionistisch, oft faserig, ja sogar zwirnig ist sein Pinselstrich. Ein weiß Geschautes unter den Dingen verwolkt aber bei bestem Gelingen immer das letzt Haftende. Die Herrlichkeit dieser Tradition überhaucht jedes morceau de peinture.

Renoir ist unproblematisch. Er ist der hohe Beweis, daß im vorigen Jahrhundert nicht bloß Irrpfade und Umwege zu hervorragenden Merkwürdigkeiten führten. Die Vollverwirklichung Renoirs war nur durch tiefes Haushalten aller Möglichkeiten, überlieferter Beleichterungen erweckbar. Er ging den geraden Weg, er wurde immer jünger. Dem Greis gelingen seine heitersten Werke.

Er ist Hochfranzose; etwas Pastellistenherkunft, aber zugleich auch die Wunderfülle an frischen Farben und Halbfarben eines Fragonards machen ihn, im Ausgleich, unerreichbar. Sein

Wissen um die Dinge im Walde ist einsam und fast immer windbelebt. Er hat mehr liebevolle Weisheit als heilbringendes Wittern. Seine Olivenäste brauchen den Blauhauch des Sommermorgens, um verliebt und still auf weichen Rasen hin und her zu schatten. Sie flattern nicht; diese zierlichen Zitterwimpel und Silberwedel, sie beblauen den übergrünten Boden. Überall vermuten wir Erdbeergebüsch: beerenrot, hingehimbeert sind die Entzückungen, die Köstlichkeiten des allerfeinsten Künstlers in seinen Launen zu Lilalicht und blau begaukelter Smaragdwiese. Ein Kind sitzt im Laub. Seine Bäckchen also! Die Beeren sind noch ringsumher versteckt, aber die Hauptsache: sie stecken wo, dort, irgendwo.

Renoir hat griechisch gemalt: einen blonden Hirtenknaben. Der Strohhut, die Flöte, das Fell um die Lenden sind herrlichstes Sonnengold. Was muß da erst das Fleisch des Epheben sein! Unaussprechlich. Wie keusch das schöne Bild! So ganz ereignislose Glückseligkeit. Wonnige Sonne! Vermuten die Blätter etwa Flötenspiel? Vögel, bunte, viele Vögel beglücken den Wald. Sie flogen herbei, um zu frohlocken, mit der Sonne herum zu leuchten. Sonne und Herzenslusttierchen wollen einander wohl. Unendlich fröhlich ist der Sonnenmorgen.

Renoir ist ein großer Venezianer. In seinen Bildern, die noch ein wenig von Delacroix und sogar noch von Courbets Patenschaft wußten, perlte schon sanft duftiges Gehauchtsein auf renoirhaft leuchtende Schwarzseide. Durch das gute Schwarz zuckten blaue Samtblitze, traumhaft trauriges Blau zitterte durch langanliegende Plüschärmel; er hatte Schwarz, Renoir, und so brauchte er keinen Purpur. Wie weich weiteten sich durchleuchtete Schleier um die holde Lisazeit! behutsam naturalistisch tritt sie auf. Doch schon emporblauender als ein goldner Manet. Wie feinsilberig Spitze, Schaumfächer, Tüllschirm in Luft und Sonne, mit voller Genugtuung, beim Atmen mittun. Doch bloß keine Symbolik! jede Natürlichkeit ist so kostbar. Abends in der Loge, da kann sogar Purpur hervorbluten, denn der rote Damast fängt an, sich lila zu beleben. Kerzenschein und elektrisches Licht zerblauen und violettieren Haut und Geschmeide. Lilaverzücktheiten ruhen zauberhaft auf einem Frauenarm. In grünvioletter Versunkenheit erwartet ein Mädchen den Theaterabend.

Und der Venezianer ist noch bei uns. Nur keine Symbolik, sonst wäre die Mutter mit dem prachtvollen blonden Lockenkopf auf dem Arm eine Madonna. Welcher Reichtum uns aus dem Bilde

zuwogt, sich überschäumt, hervorkräuselt. Lokkenhaar, Rokokotapete, gerunzeltes Fäustchen, alles duftet, frohlockt aus dem Rahmen hervor: Renoir! ein wundervoll gutes Kind.

Eigentlich war jeder der Künstler, die wir Impressionisten nennen, irgendwie ein Emporragender über den Impressionismus. Somit könnte man gewissermaßen formulieren: Impressionismus war ein Gemeinschaftliches, jedoch individuell zu Überwindendes. Denn schon in der Verschiedenartigkeit jedes einzelnen Impressionismus hebt dessen Darüberhinaus an.

Sogar Monet, der offenkundigste von allen, hat Ansätze zu Divisionismus. Ein Geschlecht mit zwei Abgöttern, wie Natur und Wissenschaft, kann überhaupt nicht total impressionistisch sein. Immerhin ist Claude Monet der entschiedenste Exponent der Richtung. Er erschüttert uns durch ein Füllhorn von Prachtereignissen. Er ergreift uns durch seine Brautbäume zur Blütezeit, durch staunenswerte Ernteandachten bei dreißig Grad Hitze, durch frühes Herbststürmen bei innerlichen Waldgewittern mit ihren unauslöschlichen Rotblitzen, die das grüne Laub aneinanderfetzen. Monet bringt Eis, Schnee, Rauhreif. Winter wäre zu zusammengreifend für das Durchausimpressionistischste. Zauberhaft lilagrau perlt der Tag

auf grüngraues Kathedralengemäuer. Traumauftürmungen aus Geglimmer und Geglitzer nebeln, heben sich zitternd empor. Vergletschern in tiefste Bläulichkeit. Ersteinert mit rosenroten Erinnerungen ans eigne Traumgewesen. Perlgrau gestimmte Silberwirbel lichten sich zwischen Strebepfeilern wie in Nestern liebevoll ein. Sie gleichen, wo sie aufsteigen, Lerchengeschmetter. Mutige Fialen stürzen mit blauglitzernden Schattenschwingen ihren goldlila Bekenntnissen nach: hinauf! der angehende Psalter des Tages erfaßt uns.

London: Monet war als alter Mann dort. Es wollte in seinem Werk etwas von Wildes Intentions drin sein. Der Künstler durfte Nebel beherrschen, erbringen, Dampfgewölk Befehle erteilen. Die Bilder blieben im Interessanten stecken. Plötzlich schrecklichen Türme schräg überhängig auf. Brücken übertunneln uns überraschend. Das Nebelerlebnis ist aufrichtig.

Doch schon im Jahre 1871 ist Monet mit Pissarro in London gewesen. Damals war Turner das Großerlebnis. Turner, der zuerst Schnee flimmern ließ. Überhaupt hat das Wintergeglitzer den Divisionismus hervorgebracht. Die Optik in der Malerei wurde nunmehr Hauptproblem. Schnee hatte den Wunsch zu splitterndem Licht eingegeben.

Der wichtige weiße Grund, auf dem gemalt wird, ist das Merkmal von Signac und Croß. Ein Silbrigerfrischendes für Seurat. Mit Segantini versinken wir wieder in Schnee.
Kalte Wissenschaft: schon Delacroix benützte die Erforschungen und Theorien von Chevreul. Monet verlangt Lichtgestöber, hält sich jedoch an die Göttin Natur. Pissarro kokettiert einen Augenblick mit der Sapientia, setzt sich aber dann wieder mit seinen Erinnerungen an Corot an einen Fluß und malt und betet Eindrücke an, wie sichs für einen waschechten Impressionisten schickt.
In Paris lebte schon lange und wirkte von nun an Jongkind, der bereits mit Turner sehr vertraut war. Die Paletten reinigten sich wie auf Zauberwort, alle Endfarben fielen untern Tisch. Man versteht Delacroix ganz neu, forscht nach über seine technischen Anstrengungen und optischen Bestrebungen. Es wird entdeckt, daß er auch in England gewesen und Constable verehrt hat. Dessen Hauptgedanke war lange eine Sorge ums Grün. Und wirklich hat auch das Grüngeglitzer von Constable etwas unheimlich Eindringliches und dabei doch fast auch etwas Frischübertautes. Der Tau ist ja das Herrlichste in Englands Lyrik! überall bei Keats, bei Shelley betaute Wiesen, beträntе Augen, beperlte Halme.

Und auch bei Meredith und bei Swinburne. Und Tau fällt immer wieder auf den Rasen der Ausgesöhnten Albions. Tau ersternt in den Dichtungen auf der Insel.

Delacroix konnte Turners Weißsamtigkeit bloß loben, seine Begeisterung war, außer Constable, noch Bonnington, Lawrence, Wilkie, Raeburn, Reynolds.

Daß das Flimmern aus England kommt, ist unbestreitbar. Auch auf Ruskin berufen sich die Neo-Impressionisten, denn so nennt sich die optische Schule noch heute.

Ein sehr großer Mann ist dabei geworden: Georges Seurat. Zuerst gipfelte er seine Visionen in romantischem Schwarzweiß zusammen. Er setzte dabei ungewohnte Tonwerte fest. Dann kam er auf den Divisionismus, den er eigentlich schuf, begründete. Er war sogar Pointillist, der einzig mögliche. Seine Tat ist auf Heftigsilberndes, auf Totgold, auf sachtes Platin gestimmt. Seurat ist der allermetallischste Maler.

Er schuf manches ganz ungeheure Bild. Im Hintergrund, überm Fluß, große Trommeln: die Gasometer von Paris. Schlote geometrisieren unsre Anspannungen vor der Landschaft. Die Menschen, wie in eine Priesterlichkeit gedrängt, in ein Indertum geengt, stumm, grundsätzlich,

gleichmäßig, im Zylinderstil gefestigt, sehr selbstverständlich verteilt. Also der Vorkubismus war rund. Trommel und Zylinder wollten herrschen. Die Schatten auf der „grande jatte“ leben mit. Man denke sich, wenn Blei flüchtig werden könnte, so säh es beim Zusammenwolken etwa so aus. Schatten und Grimassen steigen uns nach. Aber auch Affen gibt es auf dem Rasen. Man denke: in den Straßen von Paris! Sie sind wie Arabesken mit Handlung da, denn sie sind Hände mit Bewußtheit. Was ein in Stil eingeschraubter Mensch abwirft, springt im Tier umher. Aber das Licht ist ganz wahrhaftig. Es ist da und steht fest, nicht gefroren, das wäre falsch: angehalten? kann sein! Jedenfalls ist das seine Darstellung. Halt, die Luft ist auch dabei! der Atem hat das Licht angehalten.

„Le chahut“: elektrisches Licht, messinghaftes Glänzen. Aus geometrischen Glasstürzen glimmt es ins Bild. Aus Glastulpen dunstet es milchig violett heraus, immer das Licht. Die Menschen hopsen oben auf dem Podium, zu dritt, zu viert, wie für den Abend fertiggegossen. Rüllen im Tüll, der sich bei den Beinschwingerinnen metallisiert ausnimmt. Teufelshörner, Teufelsschwänze zucken, züngeln aus dem Lärmgebrodel, sind aber Schärpen oder Schleifen. Die Hände wie

gesternt. Sind Hände Sternenwerk? Auch Matthias Grünewald vermutet so. Die Spieler im Orchester sind unter der Metallglocke der täglichen Blechinstrumente wie eingekapselt, zusammengekoppelt, mechanisiert. Zwar spielen sie Cello, Geigen und Flöte, aber das Blech ist im Licht, in der Luft. Aber die Hände, die leben noch, zucken, bleiben nervisch. Sie sind schön.
Im Zirkus, Sprünge in Zink, Sätze in Zinn, ausgeführt von Menschen. Alles bei elektrischem Licht. Hervorrollender Expressionismus, hinaustaumelnde Futuristenspirale bei gelbgesprenkeltem, lebhaft gepudertem elektrischem Licht. Jedes Metall bekommt seine Davonflugform. Das Schattenhafteste wird dabei skulptural erhaschbar: Boccioni wird seine Wirbelgebilde in Stahl hämmern lassen, seine Fliegerergipfelungen mit Aluminium decken können.
Das hat Seurat getan.
Eine Priorität im Divisionieren kommt Fantin-Latour zu. Sonst ist er aber kein überragender Künstler, er will die Symphonik Wagners, dessen Porträt er in Palermo mit Renoir zu gleicher Zeit gemalt hat, pünktlich, punkthaft nachzaubern, zerwolkt aber im Allegorischen, nicht im starken Ausdrücklichsten.
Auch Monticelli, der farbenprächtige Marseiller,

hat eine divisionistische Breittechnik gehabt. Seine Bilder sind höchst reizvoll. In sinnlicher Berauschung stehn wir vor Lauben, Liebespaaren, Blumenstücken. An diesen hat sich der frühe Van Gogh, und zwar auch hauptsächlich in seinen Blumenstilleben, inspiriert. An Monticellis Malmethode wird Segantinis Divisionismus ganz fernher kenntlich. Charles Guerin behauptet sich als feinfühliger Nachfolger Monticellis, ohne dessen Technik übernommen zu haben.

Heute ist der eigentliche, der geistige und stärkste Vertreter des Neo-Impressionismus Paul Signac. Er hat auch in einem Buch das Glaubensvermächtnis seiner Schule, die sich von Delacroix ableitet, in wissenschaftlicher Form aufgestellt. Auf weißem Grund, in weißem Rahmen, ziehn uns Signacs wundervolle Farbenbegeisterungen in üppige Laubtäler, ans Meer, zum reinen, weißaufschäumenden Ufer, zum Felsennest Mont Saint Michel, nach dem meerentstiegenen Venedig. Turner, Ziem, Renoir, Monet, Favretto haben alle immer wieder versucht, den Hafen der Träume und Sehnsucht, die herrliche Dogin, auf ihrer Leinwand atmen zu lassen: seit Guardi und Canaletto ist aber Signac der bedeutendste Enthüller venezianischen Gefunkels. Seine Farbenanreihungen sind da bloß eine Verkettung von

Ausdrücklichkeiten für Weiß. Denn das Weiß kann Licht sein: das Weiß! Das Weiß soll durch farbige Wimpel zum Wehen gebracht werden: das Weiß wird Wind. Unglaublich, wie rasch die neue Technik das alles erreicht hat! Der Neo-Impressionismus steht bereits gereift vor uns.
Auf die wissenschaftlichen Arbeiten Chevreuls und Roods gegründet, bedient sich der Neo-Impressionist der chromatischen Scheibe, mit der er in der Farbe nicht mehr fehl gehn kann. Er erkennt die sich ergänzenden ebenso wie die sich anschließenden Farben durch eine einfache Drehvorrichtung und stellt seine reinen Farbentüpfelchen oder ungemischten Rechteckchen beinahe mechanich wie Mosaikarbeit nebeneinander. Im Auge des Besehers vollzieht sich dann Mischung, wo sie bezweckt ist: Venedig, durch Mosaik erobert! Allerdings hat dieses moderne Mosaik mehr mit Alexandria und dem alten Rom als mit der Markuskirche gemein oder gar mit dem venezianischen Glasmosaik oder der Florentiner Steineinlegearbeit.
Edmond Croß: unbeschreibliches Vegetationswuchten, große blauviolette Schattenergüsse, gelborangene Dämmerregionen, üppige Blaubelaubungen der weißen Fläche. Licht in allen Wallungen, Wandlungen von lauter Schatten-

gängen. Ein dekorativer Meister wie seit langem keiner. Alles das durch reinste Farbenharmonien erhalten. Mittels der chromatischen Scheibe zart zueinander gestimmt und sicher hingesetzt.

Théo van Rysselberghe malt hauptsächlich Porträts, bleibt etwas kalt und mitunter fast akademisch im Aufbau, seine Farbgebung ist aber einwandfrei. Er ist ein starker Vertreter der neoimpressionistischen Technik.

Bei Maximilien Luce treten die verschiedensten Rhythmen des Lebens in prismatisch-mosaikartige Gemeinschaft. Auch da viel fröhliches Gelingen.

Der Neo-Impressionismus hat auch schon seinen Verfall, und, wie es scheint, einen gefälligen, gezeitigt. Henri Martin wird von Kritik und Publikum lange anerkannt, wenn aber einer den Pointillismus verrät, so ists gerade er. Croß führt zu luminarisch-prismatischer Krönungspracht, Martin zu betrüblich haltloser Versüßlichung.

Einen ausgezeichneten, sehr eigenartigen Divisionisten haben wir in Deutschland an Curt Hermann.

Bevor wir das Licht als Problem in der Kunst verlassen, werden wir sagen, daß Albert Besnard nur ein mittelmäßiges Feuerwerk abgebrannt hat. Divisionistische Versuche Le Sidaners blieben

ziemlich ergebnislos. Trotz einer dünnen, aber grünlieblichen Silbrigkeit steht er im bedeutungslos Gemüthaften.
Gaston La Touche mit seinen Abendbeglänzungen ist bloß virtuos, unberechenbar effekthaschrig.
Hier kommen wir aber noch zu einem andern, einem Großen: Adolph von Menzel. Er war eine der ungewöhnlichsten Begabungen überhaupt. Einen Constable oder Delacroix braucht er nicht, weder den einen noch den andern. Er hat von beiden etwas in sein trocknes Norddeutschland, ins graue Berlin, mit zur Welt gebracht. Er war immer ein Zauberer, aber er wird auch ein Zauderer: ein beherrschtes Genie. Ein Riesenhafter beinah, in Zwerggestalt, eine Gelehrtennatur und ein ewigspielendes Kind!
Menzels Jugendwerke haben die malerische Fülle einer abwechslungsreichen Schule. Die Großstadt mit ihren Brandmauern in einzigartiger Schönheit zuerst erfaßt; dem Atelier, dem Wohnzimmer die Wohltat warmer Töne, den Wohllaut guter Erdfarben abgelauscht; Bahnhofsfarbigkeit, erwachendes Grünen, Emporwettern von Graudächern, Dämmern in Rotdächern, Krönungskirchen in den Erzfarben der Palette, barocker Purpur, Berauschung durch Pfauenhaftigkeit des Hofgepränges, Barockkirchen in der

Mozartstadt Salzburg, Farbensüdlichkeit in Verona, alles in flüssig malerischer, einzigartiger Pracht dargestellt, umgeschöpft: ein Triumphzug der Farbe, der Freude, der Festlichkeit, eine Fahnenweihe durch ein langes, ausgefülltes Leben.

Menzels Potsdam ist einfach grandios. Ohne wissenschaftliches Spintisieren sind herrliche Kerzenbeleuchtungen auf Tapeten gehaucht, in Gesichter still verstrickt, auf Paradekleider gestickt; alles atmet, das Licht selber freut sich seiner Andächtigen bei Flötenspiel oder Hochfreudigen zu Mahle. Menzels Glanzleistungen in Toilettenreichtum und prunkvollem Ameublement sind immer meisterhaft, niemals virtuos. Seine Spiegelgalerien bezaubernd, doch nicht gespenstisch: Friedrich der Große thront dort als klarer Kopf. Voltaire bleibt beweglich, launisch und noch komplimentierend. Sein Schattenmachen ist irgendwo vorhanden, hüstelt herum, hält sich in der Umgebung des Lichtmenschen, König Fritz, etwas unheimlich auf. Aber der Spötter wird in Sanssouci niemals spukhaft, unheilkündend, verhängnisvoll.

Die Achtung vor unbedingter Wissenschaft brachte später Menzel in Gefahr, nüchtern und zugleich naturalistisch zu werden. Wissenschaft war für ihn Genauigkeit, überspannte und dabei begrenzte

Wachsamkeit vor den Erscheinungen. Der frühe Menzel ist der siegreiche.

Wir kommen auf den Naturalismus zu sprechen. Er war immer nur ein Element, nie Ausdruck. Expressionistisch im Stil zusammengehalten heißt er Drastik. Die war immer vorhanden. Am stärksten im Mittelalter, das liegt aber gerade an der entwickelten Stilistik dieser Epoche, nicht an einer naturalistischen Sehweise. Ryparographen hießen die späthellenischen Künstler, Schmutzmaler, die Tagtägliches glatt, so wie sichs darbot, aufnahmen und hinstellten. Übrigens handelt sichs meistens um Idyllen, und so wird das Naturalistische sofort durch das Idyllische aufgehoben. Auch da ist es bloß Element.

In Alexandria belebte, verrenkte man Anatomien, benützte Neger zu naturalistischer Bildhauerei in schwarzem Marmor. (Also das Fremdländische als Gegenpol zum Naturalistischen, Gewohnten.) Man schmückte seine Räume mit Stilleben in buntem, aber warmtonigem Mosaik: hier knackst der Naturalismus schon durch das Mosaik, die Technik, die ihn bringen soll, zusammen.

Unstreitig kam eine naturalistische Neigung im Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts, zu Anfang, hoch. Richard Hamann hat aber scharf festge-

stellt, daß Kunstströmungen sehr nervös und rasch aufeinander folgen, ineinander übergehn, so auch damals: Masaccio baute sein Werk auf dem Naturalistischen in Giotto auf; Donatello rang sachlichkeitanstrebend gegen die letztrestliche Gotik in und um ihn. Andrea del Castagno gigantisierte seine Naturerlebnisse; Uccello erstrebte das Subjektive, bemühte sich um Perspektive und warf dabei viel mittelalterlich Stildekoratives zum unbrauchbaren Gerümpel. Dann offenbar Rücklauf bis Ende des Jahrhunderts. In Leonardo ist wohl Naturalistisches vorhanden, aber gerade er hat das Platonische, das Neo-Ideale ausgedrückt, das Naturalistische geistig aufgehoben. Leonardo ist sogar immer mystisch, oft sogar mystagogisch. Der Metaphysiker der Renaissance war Piero della Francesca. Er ist der einzige Künstler, der sich mit Cézanne vergleichen läßt, insofern nämlich bei beiden Wirklichkeit Geist und Geistigkeit Tat ist: ohne dekoratives Überbleibsel. Stilvollkommenheit bis zur Stilüberwindung. Sonst haben Piero und Cézanne, in der Darbringung ihrer Welt, im Farbenausmaß nichts Gemeinschaftliches. Also auch bei Piero kein Naturalismus.

Man kann vom sechzehnten Jahrhundert sagen: der Naturalismus hat nie gesiegt, wurde aber

überwunden. Und zwar durch Raffael, Michelangelo und Correggio. Bei Raffael durch die helle Geistigkeit, den Idealismus, das herrliche Bildineinanderschmiegen; bei Correggio durch die Herrschaft des Großkompositorischen, des sinnlich übersinnlich Himmelnden; bei Michelangelo durch die Wucht barocker Stilgeburt.

Die eigentlichen Naturalisten kommen erst später: sie sind aus der Akademie in Bologna entsprungen: selbstverständlich ist das allegorisch gemeint.

Michelangelo Merighi aus Caravaggio, (den sich schon Gregorovius, zusammen mit Carlo Saraceni, entdeckt hat) soll die Dinge im Spiegel abgemalt haben: er, der erste Naturalist, wie so mancher andre nach ihm! Der Spiegel ist eben die Leidenschaft der Naturalisten; denn sie sind irgendwie auf Magie versessen, auf ein den Dingen Innerlichstwohnendes statt einem Drüberstehn. Überdies ist der Spiegel das Symbol des Bloßgespiegeltseins. Schließlich auch, und dies ist praktisch allein wirksam, bringt der Spiegel die Gegenstände sofort in eine Bildebene; er verzeichnet auch etwas, immer noch verzeihlich, und oft gerade deshalb genial. Caravaggio malt Abenteurer, wie sie der Romantiker Benvenuto Cellini in seiner Lebensgeschichte beschrieben hat. Falschspieler,

Trinker sind seine geläufigsten Motive. Bacchusszenen empfindet auch Velasquez besonders naturalistisch.

Andre Naturalisten: Bartolomeo Manfredi, Bernardo Strozzi, ebenfalls Vorromantiker. In Neapel hat sich eine naturalistische, italienisch-spanische Barockschule um und nach Ribera ausgebreitet; aber auch hier Dramatik mit fast allegorischen Schlagschatten. Schwarzmalerei. Schließlich Manier: bis endlich Salvatore Rosa, der große Barockkönner, mit ganz eigenartiger Begabung Italienisches und Spanisches im Temperament mit Holländischem durcheinanderzuwirbeln und hellseherisch zu klären vermochte.

Die Holländer sind geborne Naturalisten, aber bei ihnen ist dieses Element eben deshalb nichts Grundsätzliches, das man programmatisch herausholen muß. Seelischer Stimmung entspricht in Holland Bestimmtheit im Ton; also Tonwert, Herrschaft des Raumes, allerdings nicht der Komposition, werden bei ihnen entscheidend. Dies verbürgt aber schon an und für sich ein Übergewicht des Stilistischen.

Der Naturalismus des neunzehnten Jahrhunderts stammt aus Holland; vielleicht unbemerkt auf dem Umwege der Graukünstler, der Brüder Le Nain. Der Tribünenmann Courbet ließ auch

sein Banner wehen. Im Vergleich zu einem Géricault ist er Naturalist, im Vergleich zu seinem Epigonen Lucien Simon jedoch Hocharistokrat, stärkster Stilausdruck. Aber er ist gewissermaßen das naturalistische Warnungszeichen hinter Cézanne. Denn ohne seine Kraft, sein Gewissen, bloß auf dem Wege Chardin-Cézanne, wäre nie die Großgläubigkeit in den Stilleben Cézannes erbracht worden.

Der Wald Gustave Courbets gibt Erholung und Gesundheit. Seine Rehe rhythmisieren das Schweigen, die Bäche unterbrechen den Zusammenhang im Grün bei seinen Bäumen. Oft ist er als Kolorist zu stilbewußt, summarisch, um noch irgendwie für naturalistisches Beobachten in Anspruch genommen zu werden.

Courbet ist aber sozusagen das naturalistische Gewissen des Impressionismus. Oft, bei schwächern Künstlern, der Verführer zur Manier, zur braunen holländischen Soße, wie bei Eugène Carrière, der allerdings, ganz vereinzelt, wahre Wunder an Feinheit daraus hervorsilbern lassen kann. Die allergrößte Anmut schöpft sich da im Braundunkel Kindergesichtchen, die geradezu unglaublich kindhaft und tief menschlich ihre Naivität erblühen lassen. Mütter gibts auch von Carrière, zwei oder drei, die des unbegrenzten

Glückes würdig sind, solche Kinder mit eigner Brust säugen zu dürfen.

Der Impressionismus ist durch einen Willen zur Naturhaftigkeit gezeugt, getragen und genährt worden. Da es aber große Künstler dieser Gattung gab, so hat das Element sich niemals überwiegend breitgemacht. Bei Sisley wogt es oft in goldnen Strömen herbei, immer befruchtend, oft verheißungsvoll. Die Sonne läßt sich, maßhaltend, doch ganz erfüllt von sich selbst, wie noch nie, an; und das ist wahrste Naturanschauung. Die verhaltne Farbensymphonik, die Selbstbeherrschtheit Sisleys ist so unbedingt naturklarer als die ausschweifende Erlebnisverzücktheit eines Monet.

Wir gelangen auf die natürlichste Weise zu Edouard Manet. Er bleibt als einer der allerfeinsten, verführerischsten Künstler, die es je gegeben. Nichts Reizvolleres als ein Stilleben, ein Hut, eine Blume aus seiner Hand. Er bringt den Zauber der letzten Nuance. Seine Finger fiebern über allerzärtlichstes Fleisch, zucken auf und durch rosa Samt, legen ihn sanft um eines Mädchens Mieder, schmücken ihn mit hautfarbnen Tulpen, mit betauten rosa Rosenknospen. Manets Hand läßt einen Mund seine unzähligsten Wunder bluten, aber behutsam: Tropfen auf Tropfen, Rubin zu Rubin. Und das Auge ist

glashaft, wo das Ganze verzuckert scheint; aber nie im süßlichen, sondern im kristallinischen Sinn. Das Auge zuckt nicht, strahlt kaum, starrt; aber nicht aus Angst, sondern aus glashafter Angeborenheit. Das ist letzte, allerletzte Wahrhaftigkeit, Manet hielt es für Naturalismus. Auch Zola, der ihn übrigens nicht immer verstand, glaubte so etwas. Freilich gibt es einen stark naturalistischen Manet, zumal im berühmten Déjeuner sur l'herbe, oder im weniger berühmten, aber dafür viel bessern Déjeuner dans l'atelier. In diesem sind die Grau hervorragend. Ja die Grau! Aber auch die dazu gestimmten Gelb! In einer Ecke liegt übrigens arrangierter Krimskrams, überhaupt viel Arrangement, oft zwecks Naturalismus, was aber das Element von selbst aufhebt!

Viel gepriesen, viel geschmäht ist die Olympia; keine Griechin, auch keine E. T. A. Hoffmannsche Schöpfung, eine Spanierin von altem Adel. Eigentlich stammt sie von Tizian aus Italien oder gar vom Giorgione in Dresden. Aber ihre Herkunft ist doch Gojas Maja desnuda, wie das Muther so schön, sowohl bildlich nebeneinanderstellend wie auch schriftstellernd, nachweist.

Die spanische Familieneigentümlichkeit, sich so porträtieren zu lassen, findet sich jedoch bei

Velasquez, bei seiner Venus, also in den Zeiten der Gegenreformation, der Schwarzspanierherrschaft, der Inquisition. Aber wenn das kein nackter Naturalismus ist! Die Kaiserin Eugenie, eine geborene Spanierin, lief vor dem Bild davon, und Zola setzte sich dafür ein! Übrigens schwört auch Théodore Duret, den sich Manet zu einem Kritiker heranbildete, auf den Naturalismus des Meisters. Für uns ist die Olympia ein höchster Ausdruck spanischer Schönheit. Warum sollte sie nicht in unser aller Paris das Licht der Welt erblicken? Eine ferne Verwandte von ihr ist Canovas Venus oder Carolina Borghese, Napoleons Schwester, in der gleichnamigen Villa in Rom. Sie liegt in Marmor da, rundplastisch, während die Olympia auf Farbengebung beruht und daher bloß einsichtlich ist.

Manets Zauberleistung bleibt die Bar der Folies-Bergères. Ein Spiegelbild: das unerreichbare überhaupt! Die Dame, ein liebenswürdiges Wesen, fein, melancholisch, spricht mit mir, oder bin ichs nicht? Bin ich nicht der Herr, dort, leicht moiriert: im Spiegel? Hinter der Dame blitzt, schillert und blendet nämlich ein Riesenspiegel, der die volle Wand einnimmt: drin das ganze vornehme Leben der Folies! Die Dame ist also ebenfalls in Rückansicht, als Spiegelbild, schräg

gesehn, vorgebeugt vorhanden; auch violettschwarz, indem sie mit dem Herrn dort spricht. Der müßte ich sein, sie sieht ihm in die Augen, ebenso wie mir, man kennts an seinem Gesichtsausdruck. Wie gesagt, sie lispelt zu mir, etwas traurig, um Zudringlichkeiten durch schlichtes Benehmen vorzubeugen. Sie steht da, vor mir, vor dem Herrn in Schwarz. Über ihr Kleid legt sich mattes Gespiegelgeglitzer, leicht und lilaverloren wie edler Seidenglanz. Doch nirgends ein Glanzlicht, so etwas zerspiegelt und verflimmert von selber in einem Spiegelsaal bei elektrischem Licht. Champagnerflaschen mit blasser Goldstaniolumwicklung, Likörkrüge aus Lilarosa in spektraler Durchsichtigkeit, eine entflammte Tulpe an des Mädchens Busen, wie vom Herzen kommend, wie durch Herzschläge leise gerötet, alles das gibt dem Bild seinen allerreizvollsten Dekadenzschimmer. Und im Hintergrund welcher Taumel von Goldtönen, von vorhandenen Silberlaunen und Gelbgesprenkel, ein Pariserabendleben! Hohe Herrn und reiche Frauen, dort vermischt, im Spiegel sichtbar, mit Hochstaplern aus Warschau und Brasilien; Balkanprinzen stolzieren wirklich wie bei sich zu Hause hin und her. Das ist ein Knäuel von Gestolper und Gehopse; vorn die Bar-Dame, im leicht lila

überschillerten, schwarzen Kleid hat noch ihren Traum. Wenn der Herr, der mit ihr spricht, sie nur nicht verletzt!

Die moderne Reizsamkeit, von der Lamprecht spricht, ist hier zu ihrer Höchststeigerung gebracht. Nur eine Frauenhand konnte sie bei solcher Zartheit weiter bewahrheiten: Berthe Morisot tats.

Wir verlassen alle spanischen Grau aus Manets perlenstreuender Hand; seine Saphire und Smaragde sammeln wir, um mit Rubinen und Türkisen aus des Delacroix Hand eine Brücke herrlichster Edelsteine zu baun. Sie führt vom Manzanares zum goldnen Horn. Mit den Kreuzfahrern von Delacroix holen wir orientalische Romantik herüber zu uns nach Europa. Byrons Visionen färben sich im Dämmerlicht, Vorhänge weichen von selbst: Helden ziehn durch Konstantinopel. Unsre Natur ist so voll von Farbenfreudigkeit! Das Teppichgewebe des Muselmanns belebt sich in den Händen des Franken, jede Farbe klagt ein Leid, eine andre aber jauchzt; Gelb, das bloß schön war zwischen Hyazintenblau und Orange, wird wißbegierig. Rot schwärmt von Liebe und Hochzeit bei Sonnenaufgang; Blau will über den Mittag hinaus emporglühn zu weißer Geistigkeit. Unsre Natur, unser Seelen-

sprudel ergießt sich nach Osten, glaubt an das Ich, an seine spektrale innere Farbenreinheit. Wohin Delacroix kommt, befruchtet, belebt er: Naturbringer, Freiheitsverheißer ist der hohe Künstler. La Grèce bekleidet sich mit den Farben des Himmels. Das Gewand, das ihr der Bayer gab, kleidet das junge Hellas herrlich. Hellas kämpft für sich. Byron, Delacroix ziehn mit. Die dumpfe Symphonik des Massakers von Chios versinkt. Sie war Vorspiel: Hellas siegt im Zeichen des Kreuzes. Die Natur des Menschen wird einen neuen Osten verkünden. Sie ruft Damaskus auf, Byzanz wird erweckt, Jerusalem erstrahlt: Athen, Nauplia, Korinth stehn schon weiß über ihren Gräbern, recken sich bis ins Himmelblau, ins himmlische Weißgewölk. Wie Morgenluft sind nämlich die Namen seit Christus — singt Hölderlin.

Adler fliegen siegreich durch die Lüfte, Kanonendonner erschallt. Eine neue Welt wird emporsteigen! Bonaparte öffnet die Gräber. Sein Heer, seine Reiter stampfen den Boden auf. Die Erde soll geben. Geist wird sein. Kanonendampf zersilbert, zerreißt lila Nebelgewölk. Braune, alte Erde tut sich neu auf. Grenadiere treten vor: in den Farben der Bastilleverheißung. Géricault ist mit ihnen, ist unter ihnen. Die Natur ist

reicher geworden. Goethe hat es vernommen, Beethoven erlauscht, Théodore Géricault gesehn. Wir sind mit dem Naturalismus im vorigen Jahrhundert keineswegs zu Ende. Honoré Daumier steht so eigentlich als Don Quichote da. Erich Klossowski sagt, der Roman des Spaniers war seine Bibel. Hyperboräisches Helldunkel, überpyrenäische Drastik sind seine Hauptmomente. Von Elementen läßt sich bei so einem Expressionisten nicht mehr reden. Und das war Daumier, wo er nicht gerade Karikatur hinstellte: also noch vor Van Gogh!

Dazu gehörte aber ein ungeheueres Naturwollen. Denn Gespenster entsteigen der Erde. An uns ist gespenstisch, was noch nicht ganz da ist oder was uns zu lange behaftet. Daher ist Don Quichote ein Revenant: der romantische Mondlichtphantast. Und nun gar im aufgeklärten Jahrhundert, was soll da dieser hektische Kentaur? Aber bei Daumier ist jedes Grab eine Vagina. „La confidance" ist ein Goja. Alte, aus Rembrandtscher Familie, die mitteilsam wird gegen ein junges Blut. (Schon unvorhergesehn voll von einer Zartheit wie aus der Mappe Odilon Redons.) Oder eine Blüte aus der rosa Periode Picassos. „Le Bain" ist eine Schwemme im Naturalismus: Bengels pritscheln herum und rufen nach Millet.

Das Klassischheroische bei Daumier kommt von Delacroix, das Modernphantastische wird soeben erhaschbar. Blickt nur in sein „Schaufenster“! dort hinten stehn die geweihten Obeliske unsrer Tagtäglichkeit. Daumier malt im Tempo eines Personenzuges; seine Farben sind das Braun von Holzbänken in einem Abteil dritter Klasse. Seine Weiß haben etwas von angestrichenem Holz bei elektrischem Licht. Daher „die Galeriebesucher“. Er bringt aber feinstes Mondgrün, sogar das seltsam durchsichtige Mondblau, bei zart lila dahinsilbernder Nacht. Welch ein außergewöhnlicher Kolorist.

Jean François Millet trägt den Tag in seine Wirklichkeit: auf breiten Schultern! Großzügig steht er, der Bauer, auf einmal unter uns. Menschen mit Körben tauchen so monumental empor, als kämen ganze Fuhren. Ein geradezu römischer Wille baut sich diese Landmenschen auf, beherrscht den Ackerboden. Das ist ja groteske Vornehmheit! Millets Erde will fronen, fordert den Gebieter. Wer säen und pflügen kann, wird Priester. Ein Aufrechtgehender und der Horizont bilden miteinander immer ein Kreuz. Nicht bloß die Einzelgestalt, das ganze Land hat ein Haupt als Krönung zu beanspruchen. Millet beweist eine moderne Hierarchie in der Natur.

Im „Angelus“ betont er aber auch das ewige Gebet.

Jules Breton ist ein sehr tatkräftiger Künstler, komponiert oft einfach und mehr stark als sachgemäß, bleibt aber ohne jede Jenseitigkeit.

Das zu viel Komponieren ist auch die Grundeigenschaft des Lhermitte. Er sucht den Naturalismus und findet eine Akademie. Er läßt uns kalt.

Jules Bastien Lepage bedeutet in einigen Bildern den entschiedensten Abstieg in den Naturalismus. Entgeistigter, bunt photographischer als in der Heuernte im Luxembourg kann man wohl nicht werden. Das Bild ist aber in seiner Art gelungen, es kann uns deshalb als Markstein gelten.

Rückkehr zur Natur im Sinne des Jean Jacques bedeutet für Camille Corot große Schlichtheit. Keine Schäferspiele mehr, sondern die sich selbst überlassene Idylle, graue übersilberte Seelenruhe. In allen diesen kühlen Tönen erwärmt uns ein letztes Rokokorestchen. Corot kennt die unendliche Sehnsucht der römischen Campagna ebenso genau wie die selbstbeschiedene Abgeschlossenheit an den Seineufern. Die Feinheit, den silbernen Gleichmut empfing er aber von der Normandie. Corot ist die Seelenbewußtheit in der Landschaft. Seine Porträts sind einfachste klassische Innigkeit.

Monumentalität aus sich selbst; ganz unvorhergesehn; beinah Scheu hat Corot davor, aber sie stellt sich immer ein. Die Lyrik ist bei ihm eigentlich weiblich, aber seine Frauengestalten sind ernst, in sich ergriffen, niemals zierlich. Corots Welt ist eine passive, erleidende. Durch seine Bilder kann man oft das Andreaskreuz legen, er komponiert mit den barocken Diagonalen, sehr anschaulich im Modell, dabei ist er aber eigentlich klassizistisch. Bei Franzosen ein seltnes Begebnis.

Fontainebleau ist ein Wald mit Felsen, den der liebe Gott mit einer romantischen Beabsichtigung geschaffen hat. Hier endet Holland, der Norden. Théodore Rousseau ist der Beweis. In seinen Landschaften ist ein seltenes Wissen; sie tragen die geheimnisreiche Rhetorik der Augenblicke, da die Natur gewiß wird: nun fällt das Laub, jetzt treibt der Saft. Rousseau war auch in Freiburg und Baden-Baden, er hat dort Deutschlands freimütigstes Licht leicht silbrig und zartschattig auf die Leinwand gedichtet.

Er vereinte den Pantheismus von Fontainebleau mit der Farbendeutung eines Isabey. Auch kannte er die prachtvolle Sprache des Delacroix, blieb aber dabei waldverschlossner, genrehafter. Statt großer Ausstattungssofas bedient er sich bemooster

Felsen, auch wenn Prunkgestalten durch den geliebten Wald schreiten oder ein Stündchen drin lagern wollen.

Daubigny ist der große Prosaiker von Fontainebleau. Der holländischste von allen. Aber er ist Optimist! Gerade diese Künstler, die das Literarische, das Erzählerische aus ihrer Kunst ausschalten, bekommen in letzter Linie etwas Tiefinhaltliches, Deutungsbedürftiges. Hier ist selbst die Schwermut über Sumpf und Heide in Gärung; daher: Daubigny ist Optimist. Troyon möchte für die Tiere das sein, was Millet für die Bauern und ihre Tiere war: Monumentaliker. Aber das Künstlerische tritt fast ganz zurück. Es wird bloß glücklich gruppierte Natur.

Eigentümlich, diese Maler haben gewissermaßen die Romantik ihres Waldes vor Augen gebracht, um sie zu überwinden. Böcklin tat nun das Gegenteil. Er sah überall Felsen im Wald, suchte sie auf, fand und setzte Faune drauf. Das entheidnischte Meer füllte er auch mit Wesen und Unwesen an; die Sprache der Farbe erhob er zu gluthaftem Pathos. Böcklin bereitet uns eine ganze Geburtstagsbescherung von Romantik, Symbolik, Allegorie und romantisierter Klassik. Er hat aber den panischen Schreck im Wald wirklich erlebt, er hat nach Pan am Tyrrhenischen

Meer laut und begeistert gerufen, ja in alten Straßen verzweifelt geschrien. Sein Sturz in den Naturalismus ist das Furchtbare. Er war noch nicht schwindelfrei. Und Geister müssen das sein. Nietzsche hat darum ein Probeseil gespannt: er ging viel, ohne Taumel, drauf umher, vielleicht mit der Absicht, selbst hinunterzuspringen, selbstbestimmend zu zerschellen. Leider ist er aber verunglückt!

Hier ein paar Zeilen über Gustave Moreau, den Maler für Dichter: Huysmans, Théophile Gautier, Edmond und Jules de Goncourt, Charles Baudelaire, Jules Laforgue haben mit ihm Gemeinsames. Er erstickt unter Geschmeiden, unter Gegenständen der Literatur, er sieht Wildes Salome voraus. Er hat starke Heimsuchungen musikalischer Ekstatik in Flammenschrift festgebannt, er ist aber ohne jeden Hang zum Naturalismus: darum verdorrte er.

Honoré Daumier, Gustave Courbet, Edouard Manet sind also die größten Meister, die sich als hohe Herrn den Naturalismus botmäßig gemacht haben. Jeder hat sein eignes Reich. Vom Boden Courbets, nicht aus seinem Studio, stammt auch Wilhelm Leibl.

Sein leidenschaftlicher Ausdruck ist Gewissenhaftigkeit; und zwar in doppelter Art: gegen

das Erlebnis in der Natur, gegen die Unbedingtheit der Kunst. Die Gleichmäßigkeit, mit der er Mensch, Baum, Tiere, Blume betrachtet und bringt, ist rührend und keineswegs befremdend, wenn man bedenkt, daß Leibl dabei ein ganz außergewöhnlicher Porträtmaler ist! Ebenso scheint es uns nicht gleichgültig, daß er Farben und Zeichnungen mit der gleichen Liebe bedenkt, denn Leibl ist ein sehr feiner Kolorist. Oft sieht man bei alten deutschen Meistern eine Blume, ein heraldisches Zeichen irgendwo in einer Ecke des Bildes, und dann gehts einem auf, daß alles auf dem Gemälde aus dieser Stilwurzel emporblüht. Wo Leibl Alpenrosen anbringt, ist Mensch, Tier, Landschaft von der Alpenrose bestimmt, beherrscht, zusammengehalten. Seine Rot sind überhaupt etwas hart und kalt, wie die bevorzugte Blume. Vielfach nehmen die andern Farben die Tonhöhe, die Wertbereitschaft der anstimmenden Farbe, also des Alpenrosenrots, an. Daher wird alles Gelbbraun und Braungrau so vornehm. Nur das Schwarz bleibt sein Schicksalsschwarz, und es scheint meist undurchdringlich. Bei Carl Schuch wird das Rot oft courbethafter, besonders bei Stilleben, in Äpfeln. Das Schwarz bleibt dicht, die Grau modern zum Braun hinüber, die Gelb schimmeln leicht ins Lilagrau.

Bei Trübner sind die Grün sehr eindringlich, beinah giftig. Das ist aber in seiner ganz malerischen Vereinfachung begründet. Die Nuance, der impressionistische Hautgout verschwindet bei ihm ganz. Er ist zusammenfassend Maler. Nichts als das. Und als solcher hat er auch den Instinkt, sich prachtvolles Doggengrau zu wahren.

Victor Müller hats unglaublich verstanden, alle die naturalistischen Errungenschaften ins Poetische emporzutragen. Wenn man von gläubigen Farben reden kann, so sind es in seltensten Augenblicken seine überperlten Braun.

Hier sind noch ein paar Worte über Hans von Marées am Platz. Seine Neapler Fresken und die frischen, zielbewußten Studien dazu sind noch stark naturalistisch angelegt. Aber die plastische Lyrik, die pflanzenhafte Unberührbarkeit dieses Kernmenschen ranken sich schon unvermutet, tieferahnt, doch wie unverhofft durch den sonnigen Raum der Zoologischen Station. Was Hans von Marées sehr bald erreicht, ist dann mediterrane Kultur in ihrer tief melodischen Bedeutung.

Feuerbach war der Fels Medea am Meer. Der Bach Jubelnde Kinder. Weitbetretne Pfade Hymnen, Bäume oft dankbare Gebärden: vollerfüllte Wünsche unsrer Erde.

Marées ist ein Versprechen, oder leiser, weil

unerwarteter, ein Besprechen: seine Bäume rauschen über beseligten Hainen, ein zauberhaftes Silbergrün fällt auf Jünglinge und Jungfrauen, so zitterhaft in der Farbe wie Espenlaub. Und doch herrscht in den Einsamkeiten ein heiliges Rotbraun. Rost setzt sich zu Malachit, und diese Patinapracht offenbart dennoch Jugend. Jugend wie seit Botticelli nicht mehr. Seine Gestalten sind narzißhaft, alle erblicken plötzlich ihre Reife, sie wissen, daß sie jung sind, zum erstenmal. Marées ist ganz unbarock, er steht dort im Quattrocento, wo die Vorrenaissance zum Bewußtsein Vollrenaissance kommt. Natürlich gilt das bloß vergleichsweise, Marées ist ganz unser. Tiere sind stileinheitlicher als Menschen, daher wirken seine Hunde meistens naturalistischer, denn er ließ sie, wie er sie vorfand. Nur der heilige Hirsch ist ganz Bedeutung, ganz Stil. Er wirft den Jäger zurück, er sagt vom Maler aus dem Beschauer, vom Genie dem Maler: sei behutsam! Meine Welt ist geweiht, schwer zugänglich, weil einfältig. Der heilige Hirsch und Narziß sind die Wächter und Geleiter in der Geheimwelt Hans von Marées'.

Die Tyrrhenischen Küsten kennen keinen Forst; entweder den Urwald der Sila in Calabrien oder das Sumpfland von Capo Circeo bis zur Campagna

oder die Einöde der Maremmen, aber sonst wohlbestelltes Land. Das ist die Seele dieser klassischen Kunst. Die Ölbäume sind in richtige Entfernung gestellt, die Zypressen haben die eigentliche Bedeutung durch die Abstände, in denen man sie antrifft. Pinien sind selbstherrlich, oder überflügeln gemeinsam ein großes Gelände, immer angemessen nebeneinander. Marées' Menschen wissen das; der Anstand ist ihnen so vornehm mitgegeben, alle Beziehungen sind plastisch eingewurzelt, jede Regung wird vorbestimmt, daher redet niemand, und doch hat alles das Pathos einer Besprechung, die aber warm für sich einnimmt; das machen die Abstände. Die Tastbarkeit, von der Berenson immer wieder spricht, ist hier in höchstem Maße vorhanden. Die Nervosität, beinah die Angst vor diesen wirklichsten Zusammenhängen, schafft ein Element der Keuschheit, das früher noch nie auftrat. Bei Botticelli war es mehr Melancholie, bei Piero di Cosimo Traumerwachen, bei Signorelli, in seinem Pan, unerklärtes Geheimwalten. Marées hat ein unendliches Empfinden für Hierarchie. Die Abstufungen bewegen sich aber bei ihm wagerecht, nicht lotrecht, denn er ist vor allem seelisch, dann erst geistig.

Etwas mehr Können in dem Sinne, wie es vielfach

noch verlangt wird, und Marées wäre um seinen Liebreiz, seine einfältige Anmut gebracht. Die Tragödie des Künstlers, der sein Ziel nicht erreicht, sehn wir hingegen bei Max Klinger. Alle großen Entwürfe, wie der Beethoven, mißglücken durchaus; sein starker Wille, sich in Renaissance einzustellen, geht fehl, das Literarische ist bei ihm vorwiegend und doch beiläufig. Nirgends große Formsprache. Und dennoch ist Klinger ein Unvergeßlicher! In seiner Skulptur gibts viel fein Nervöses, das sich in Stein oder als Guß durchaus behauptet. Wir denken jetzt beispielsweise an die zweite Salome. Eine gespenstige Erotik beherrscht das Weib. Nur Klinger hat sie in dieser magischen Eigenart geschaut. Seine Radierungen aus früherer Zeit, nicht die letzten, gehören zum besten seit hundert Jahren. Wie wunderbar rein seelisch und daher bei aller Vehemenz keusch ist abermals die Erotik in dieser Kunst. Wir denken im Vergleich ans akademische Opus des Felicien Rops, auch eine Tragödie, eine noch viel größere! Klinger ist doch ein Sieger!
Hans Thoma will Natur, will Wiesen, Bäche, Bäume für den Pinsel erobern. In seinen guten Bildern ist er geradezu Draufgänger. Und er geht, unbeachtet dessen, was in Paris bereits errungen wurde, seine eignen Wege, und das ist

großgemeint, rührend. Leider allegorisiert Thoma oft herum. Das Geistige liegt bei ihm in den Landschaften mit Wolken, Wasser und Wald, ohne Schwärmer, der sie betrachtet; oder abseits vom Akt, der Seele ausdrücken soll.

Wir müssen nun zwei Richtungen, die von Manet ausgehn, näher betrachten. Es gibt zwei zusammengehörige Bilder von Manet, die einen Reiter und eine Reiterin im Bois de Boulogne darstellen. Beide sind wundervoll, die Dame geradezu berückend, und sehr klar gemalt. Bloß die Umrisse hinter den Dahinreitenden verschwimmen, um ihr rasches Bewegtsein vor Augen zu führen. Diese Absicht ist aber keineswegs gelungen. Bewegung kann nicht anders als durch sehr schnelle Gesamtrhythmik in einem Kunstwerk erbracht werden. Bei den Reitern sieht es nur aus wie auf einer Photographie, die mißlang, weil sich der Darzustellende gerührt hat. Max Liebermann hat das vollkommen eingesehn: bei seinen Bildern in Erregung ist überhaupt jeder Ausdruck durch den Pinsel summarisch. Ein lebhafter Rhythmus wird auf der ganzen Leinwand durchgeführt. Was zuerst als schmutzige Farbe erscheinen kann, erklärt sich sehr bald als Bewegtheit, als optisches Ineinanderfließen der Impressionen. Daher können Umrisse auf

solchen Bildern verschwimmen, darf die nächste, durch den Pinselstrich ausgedrückte Bewegungsschicht zerzittern, denn ein gemeinsames Verflimmern von Farbenzerstreutheit mit zeichnerischer Rhythmik bleibt, auch wenn daran angeschlossen, weiter aufrecht. Max Liebermann hat dieses moderne Problem vollkommen gelöst.

Auf dem Porträt des Sängers Faure in der Kunsthalle in Hamburg hat Manet das Bewegte durch Zerflocken dargestellt. Der beim Singen langsam hervortretende Faure ist geradezu aus Farbentremolos zusammengesetzt. Das ganze Bild wird, wie durch Schallwellen, auseinandergedehnt und doch virtuos rhythmisch festgehalten. Das bedeutet für uns einen Schritt ins Expressionistische.

Hodlers Landschaften bieten dazu eine Parallele. So ein Genfersee, so eine Hochgebirgswelt setzt zeichnerisch an. Die zuckende Lotrechte wird farbig mit emporgeflammt. Sie stützt sich auf die Griffeltechnik und unterstützt sie zugleich. Dann setzt das Zeichnerische aus, plötzlich. Die Farbe obsiegt allein, trillert silberfein, selbstleuchtend nach oben, hinab, auf uns zu! Auf einmal aber stürzt die Zeichnung vor. Das Farbliche zuckt zusammen, begrenzt sich, wird von selbst eingezeichnet, unselbständig; die Wage-

rechte bekommt Oberhand. Wiederum wird der Rhythmus von Zeichnung und Farbe simultan: der Wert des Bildes erklimmt durch beide eine beträchtliche Höhe.

Energetisch, wie noch nie, ist der Aufbruch der Studenten, anno 1813. Das Jenenser Bild: hier ist die moderne Einsichtigkeit mit Außerauge-lassung der Perspektive geleistet. Leider wirkt das Malverfahren viel zu ruhig. Das Problem der Gleichzeitigkeit, des gegenseitig stets gegenwärtigen Alternierens von Komposition und Malerei, bleibt ungelöst, ja nicht einmal als nötig begriffen. Alles, was da gezeichnet auflebt und lodert, ist von einem hymnischen Rhythmus herrlich getragen: und den hat man bemalt! Er ist durch die Farbgebung beinah aufgehoben, denn das sind Tressen, Ausstattungsstücke, impressionistische Mätzchen, Zierat, keine Flammen, keine Fanfaren, kein Fiebern. Aber das Herausgezeichnete bleibt und wird trotzdem immer wieder lodernde Begeisterung.

Oft auf einfachen Bildern überwältigt uns Hodler vollständig, denn er bemächtigt sich von rückwärts hervorzückend geradezu des Raumes: noch weit über uns genial hinaussetzend. Sein Tell sollte ein Höchstsprung werden, seinen Schuß über alle technische Begrenzung auf uns zu, in

uns hinein bestimmen. Leider jedoch wirken Hodlers Bilder ohne lyrischen Gedankengang allzu wild, oft bloß ungestüm. Das ist beim Tell der Fall. Das sei über Hodler hier zwischen Klammern gesagt.

Wir kommen zu Edgard Degas, dem großen Selbständigen nach Manet. Er ist der größte Pastellist, den es jemals gab. Er, der Selbstverständliche, zeigt uns die Weihe der Erotik, allerdings er zeigt sie, enthüllt sie noch! Und doch die Mannigfaltigkeit seiner Pastell-Kunst umschließt, verhüllt, überblumt und beflittert jede Geste hingeneigter Weiblichkeit. Es ist ein weiser Schmerz um jede Tänzerin. Der Ausgleich zwischen Zeichnung und Farblegung ist vollkommen. Auch die Seele der Mädchen in Tüll ist liebefest, lebensergeben und doch oft stolz, immer aufrecht. Ein Schleier, eine Blume, ein Fächer haben bei Degas den gleichen Weltwert wie eine Hand oder ein Antlitz, darin ist er Japaner; bewegt wie Hokusai, leicht seiltänzerisch wie Hiroshige, vornehm wie Utamaro. Das „morceau de peinture" feiert hier seine höchste Glanzhaftigkeit, ist aber immer in Verbindung, im Bildzusammenhang zu schauen. In seltnen Fällen sammelt er den Ausdruck eines Gemäldes im Gesicht, in einer lasziven Handregung, in

einer verblutenden Blume an: Degas trägt uns zu Toulouse Lautrec.

Dieser kleine kränkliche Herr von Montmatre ist noch viel wichtiger als bedeutend. Letzteres ist er aber auch in hohem Maße! Hier wird die Erotik dekadent. Der Naturalismus, als Laster gesehn, welkt ab. Toulouse Lautrec bringt das Plakat, oder sagen wir, sein Malerisches erschließt es uns. Er zeichnet oft nicht, ist aber nicht unzeichnerisch; seine Farbfläche bezeichnet, umgrenzt sich immer von selbst. Er ist auch weder Maler noch Kolorist, auch nicht Konturist: Toulouse Lautrec benervt den Farbfleck. Wo er höchsten Ausdruck braucht, zeichnet er durch, daher steht er dem Expressionismus näher als den Impressionisten; sein Japan heißt Sharaku, oft Tojokuni, wenn er pikant kräuselt: Harunobu. Ohne ihn wären viele Möglichkeiten unvorhanden.

Die entscheidende Tat von Odilon Redon wurde bisher vielfach übersehn. Er ist der Phantast, der chinesische Mystiker der vorigen Generation. Er sieht die Blume als eine Seele, ein Mimosenhaftes unter uns. Seine Blüte steht den Sternen näher als der pflückenden Hand. Sie ist der Bote der Farbe: eine Welt, wo die Farbe nicht abstirbt. Die Blume war zuerst, dann kam der Käfer, er ist ja im Blühn schon beschlossen, dann erschließt

er sich als Flügeltier, um den Menschen nachzusummen. Schmetterlinge wiegt jeder Halm, Spinnen ersinnt jedes Würzelchen, bevor es Flügelfrühling wird. Es gibt auch Menschen, die Odilon Redon liebt, blumenhafte Mädchen, Kinderknospen. Er bezeichnet sie aber nie, sie bleiben Schatten, denn als solche sind sie unverwelklich; nur was gezeichnet wird, bricht ab. Sonst gibt es noch Gespenster! Sie kämen gern zu uns: Théophile Gautier sagt, sie knistern in den Truhen, verkleiden sich in Vorhänge, um uns sichtbar zu werden, zu warnen. Früher gaukelten sie um die Galgenberge, heute berauschen sie sich an Lampions zu guter Nachtzeit; kommen oft zu uns, wenn wir schmausen, zechen und in den Mond gucken. Gelb, rot, blau und grün tummeln sich Gespensterchen, kugelrund, über unsern Köpfen umher. Für sie hat die Farbe, die selbstleuchtende, etwas unheimlich Anziehendes.
Gauguin hat auch viel durch Odilon Redon gewußt. Toulouse Lautrec steht ihm oft sehr nahe. Wir werden bei Matisse auf die absolute Farbe und bei Picasso direkt auf Odilon Redon zu sprechen kommen. Munch ist noch unheimlicher, aber eine unterweltliche Verwandtschaft in der Zeit besteht auch da.
Wenn wir uns bei unserm Erbteil für einen

Augenblick noch mit Bildhauerei beschäftigen wollen, so kommt vor allem der Rhapsode in Rodin in Betracht. Er hat ihn erst langsam herausgearbeitet. Zwischen dem akademisch-naturalistischen und dem hellenisierenden geht er als schreitender hervor: ohne Kopf, ganz Bewegung. Schon im Kuß, einem recht verständlichen Werke, ließ Rodin beim Mann die Geschlechtsteile fort, sie waren unplastisch, kamen ungelegen. Im Schreitenden sind sie selbstverständlich weggemeistert, ebenso wie der Kopf nicht vorhanden sein kann. Das Gesäß ist extemporisierend bildhauerisch überwuchert: rembrandtisch spielen Licht und Schatten für sich, übernatürlichstes Sichgebärden wird durch die naturalistischen Schultern und drastisch strammgearbeiteten Beine nur veranschaulicht, hervorgekrampft. Die Füße, wie so häufig bei Rodin, sind Skulpturwunder. Hiermit ist der bereits wirksame Rodin auch genügend hervorgehoben.

Medardo Rosso ist nicht so sehr wichtig, weil er Rodin beeinflußt hat, als aus dem Grunde, daß er die Impression an einem Flecke festhielt, das heißt, wie er selbst klarlegt, Werke für eine einzige Ansicht, für einen seelischen Augenblick geschaffen hat. Das ist die letzte Folgerung des Barocks und zu gleicher Zeit der Anschluß an

den Expressionismus. Denn es kommt dabei bereits auf Ausdruck, auf eindringliches Nichtzerstreutsein, an. Ferner hat Rosso zum Beispiel Wachs wieder zu Ehren gebracht. Ein Material mehr: man kann sich damit nicht genug tun! Rossos Behandlung des Materials ist wundervoll. Bei ihm ist sogar Gips oft unersetzlich. Daß Wachs bereits für Skulptur verwendet wurde, wird an unzähligen Beispielen ersichtlich, das bedeutendste ist aber freilich, außer der Mädchenbüste in Lille, die Flora im Kaiser-Friedrich-Museum. Leonardo mußte auf Wachs kommen, um warm bilden zu können. Auf seine Gemeinde geht nun die Flora unbedingt zurück. Der herrliche, noch immer vorhandene Busen verrät es. Freilich, den Kopf hat ein Schmierer unter die Hände bekommen, und nun ist er zerstört.

Aristide Maillol findet den Anschluß des Impressionisten zum Klassizismus. Er biegt in die Zeit vor Myron ein: früher ging man zu Phidias, suchte sich an Praxiteles heranzuschmiegen. Poliklet wurde besonders bewundert.

Übrigens hat Maillol für seine reichstilisierten Porträtbüsten die Bronzen von Herkulanum studiert, besonders den Indischen Dionysos im Neapler Museum. Maillols Werk steht sehr hoch!

MUNCH

DEM NORDEN WURDE SEINE KUNST GEBOREN. Das geschah in großer Erotik: eine herrliche Gewitterentladung ging nieder: Edward Munch. Eine gespenstige Erotik wurde geschaut, das geschah mit prachtvoller Kunstentfaltung: Edward Munch.

Feenhaftes Wetterleuchten zieht über Land: eine grüne Karawane Tannen ist für einen Augenblick zum Atemholen stehn geblieben. Aber sie hört nicht auf zu brennen, grün zu brennen, grün ihre Äste zum Gebet aufzurichten. Sie besinnen sich ihrer Herkunft im stillen Tal der Kristalle, die guten Nadelbäume. Noch fabeln sie zu einander: als ich Obelisk war. Einige alte, versponnene, ganz verwitterte Greise unter ihnen sagen, als Pyramiden wären sie dagestanden. Sie hoffen bestimmt alle miteinander auf das Tal der Kristalle.

Ein paar alte Bäume, außerordentlich prägnant, bloß auf den Ausdruck hin, drauflos gezeichnet: trianguliert! Doch dort müssen Eichhörnchen sein: und überdies ein großes Wunder! Aber kein Untier. Vielleicht tragen es erst zwei Liebende hinein. Obs die schweren Äste fühlen?

Ein erotisches Rosa, eine immer noch neugierige

Sonne: wohl als unstillbares Loch in der Welt! So ist der langschleichende Sommerabend im Norden. Dazu priapische Reflexe im liebesdurstigen Stromwasser. Zwei Liebende am Strand, immer gut verschlungen, einander in den Armen. Munch ist stark erotisch, aber nicht sinnlich; seine expressionistische Technik verbietet das. Eine Hauptfarbe, ein Hautton, riesenhafte Schwarzwirkung.

Und immer wieder die gleiche Erscheinung: ein tränenblaß gewandetes Mädchen steht allein am Strand: See und Ufer lilaeingeschleiert. Eine goldne Kundenkugel lange, lange überm Horizont: im Meere ihre weltgeschlechtlich tiefen Spiegelungen: Sinnbildhaftigkeit der Männlichkeit in Gold und Glut. Fabelhafte Bluterschütterungen tropfen, knospen im Abendangehn in den atemangehaltnen Liebesfarben durch das Wasser, auf das Mädchen in der goldnen Haarbekleidung zu: aber alles das ist zart. Endlich nähert sich das Taggestirn so weit dem Abendrand, daß es breit und kupferglutig anglimmt. Und ein Kreuz erscheint um Sonnentodgang. Aber die Sonne selbst ist ja kupferköpfig, und ihr Liebesschwur im Wasser herzt sich eng an sie heran und funkelt kupferkronig. Das Mädchen sieht und versteht das Geheimnis nicht: doch es

weiß es. Das lodernde Geschlecht, das bedrohliche, das andre, das bloß gespiegelt vorgetäuscht wird, stürzt mit dem warmwohligen, wirklicheignen Geschlecht ineinander: O Sonne! Sie fallen zusammen: die Leibhaftigkeit, das Weib, und sein Traum im Wasser und sein Beträumer in Alge und Pflanze, sein Umwittern: das Tier. Eine Tragödie: dort erhebt sich die Kreuzigung, Sonnenhaupt und gespiegelter Scheinleib strecken die nämlichen Arme, den rechten und den linken, weit aus, eröffnen den Horizont, begaben leidreich und sterbend den anhauchenden Abend mit Gestirntheit. Die Hände selbst krampfen sich als Schmerzsterne auseinander. Das Mädchen sieht das.—Wenn Munchs Farben Erotik, Geheimnis voll Feierlichkeit sind, so gehn sie doch nie auf den Weltgrund: der ist schwarz. Gerade bei ihm tragisch-schwarz, verhängnis-weiß. Ein Mädchen wendet sich von der Sonne ab, um mit dem Schatten allein dazustehn. Ihr Haar kann nun auch die schwarze Last der flügelnden Seele sein. Willkürlich in der Technik, unweigerlich an ihrer Stelle, sind ein paar Ritzchen mit dem Nagel eingesetzt, damit wir Haar von Gesichtsausdruck unterscheiden. Denn alles ist überschattet, emporschweifend umdunkelt. Der Sonnentod scheint weißglühend gedacht. Des Mädchens

Augen bleiben als der Sonne Vertreter, unter Schwarzhaar, im Schattengeblätter. Der Mund ist der Durst des Meeres. Eine ovale Opalbrosche das Sinnbild von Sonne; Mund und Augen: ein Tropfen Stein in den Tagesfarben und Meerverzückungen mit einer feinen Hoffnung auf den Mond. Oh die Komposition! Das Sonnenrund immer noch oben überm Wasser, dann die Augenbogen, der volle Mundschlitz und darunter die vollkommene Kunstellipse: das opalisierende Geschmeide.

Ein Mädchen schreitet durch die Dämmerung: noch wirft sie aber, das unerfahrne hilflose Kind, mit sich selber einen Schatten. Ja, er ist da, wissender als die Seele im Dämmerschein, ithyphallisch rhythmisiert wird er der Großgeschlechtliche. Daheim wirft die Seele alle Schattenleichtigkeiten ab, um allein zu bleiben mit dem eignen Haar, dem langen schlangenhaften um die Evanacktheit. Hier ist kein Heimschleicher oder Nebengänger, kein Vorbedeuter daneben. Die Nackte tritt ans Fenster. Der Nackte wird kommen. Dort unten durch die Straßen gespenstert er. Auf einmal (und das wird das höchste Aufeinmal) wird er da sein. Er, der Abglanz und die Freude ihres Weibwerdens. So warm wie davontaumelnde Abendsonne. So sommerlich

wie eine frische Frucht. Die Haare müssen sich verwogen; die Haare beider sollen ein Haarkatarakt sein. Die Haare müssen sich spüren, ihre Pflanzlichkeit wiederwerden. Die Lichter draußen mögen gepaart erklingen, ein drittes will mitschimmern.

Die zwei Menschen werden versinken: ein andrer Kuß muß aber Munchs Hand entblitzen. Schwarz davonziehn. Ein bloßer Ausdruck: ungeheueres Einzigschwarz, darin wenige Ritze, die Kunde wissen von dem Grenzenwittern in der Erotik. Ein paar Weißflammen: Hände und das Zweigesicht: beinah Filippo Zambonis Kuß im Mond. Bleibt still, es regen sich weiße Geheimnisse im unterweltlichen Grundschwarz!

Schwarze Räume tun sich um Kinder auf. Schwarzbäume gehn über Kinder hinaus: der Raum bäumt sich wißbar empor. Die Unterlage des Erkundbaren ist schwarz: sie sei schwarz, bloß hie und da weiß beschmerzt. Weiß bescherzt. Schmerzbeschneit. Immer deutlicher. Ein Schmerzenszufall: weiße Figuren auf unnahbarem Schwarz. Und drüber rauhreif: Kunst muß sich umglasen.

Abermals die Nackte. Die Junge im Zimmer. Erwartend? Schon erfüllt? Auch da: ein Baum räumt sich empor. Erdschwarz das Nachtgehaben.

Denn der Baum ist nachtträchtig. Weißlicht: eine künftige Lagerstatt: da, neben der Nackten? Er bäumt sich noch immer empor. Er. Der Baum als Schatten. Er wird sich mit Wissensbissen verwurzeln. Er wird. Weiße Lichter sollen kommen; weise Schmerzen werden werden: er muß erotisches Obst tragen.

Weiß ist die Wäsche, wir sind weiß eingehüllt und verstecken das Weiß. Wir tragen feine Wäsche unter dunkeln Kleidern. Munch weiß es uns zu sagen. Überall blitzt Weiß empor: das Reinweiß. Unser Leib ist nicht weiß. Die Wäsche, die unsre unheimliche Zierde ist, die einem Unsichtbaren zugewendet ist, wie steinerne Bildwerke auf gotischem Münster, die kein Sterblicher gewahrt, bricht auf einmal hervor, überschäumt der Leute Buntfluten. Wir sind im Norden: die weiße Jubelzeit stellt sich ein. Schon Berlin macht sich weiß zurecht, darum liebt es Munch: weiße, schaumweiße Mädchen, blumenweiße Kinder, schwanweißes Blühn, wunderweiße Tage, zauberweiße Nacht. Auch Munch weiß, daß die Welt mondrund, eihaft weiß sein kann. Wissen und Wittern davon sind seine Köpfe: Van der Veldes Ausdrucksbildnis von seiner Hand hat sogar Schattenphasen; die Nase gibt sie an und schreibt sie vor.

Munchs Atemgang bedarf der Flächenhaftigkeit:

er beherrscht sie, indem er ihr ein Sternenbild gibt. Alle Sternbilder hat er auf den vielen Kompositionen festgestellt. Oft, sehr oft, sind die einzelnen Sterngewißheiten im Bild ein Weißerglühn, oft ein Rotmittun, hie und da sogar blaubleiches Sichselbstbegnügen.
Ist das Gestorbensein weiß? Die Kissen unter einem Kind, das stirbt, sind nimmer weiß genug. Dieses Zerschmerztwerden ist noch viel mehr. Der Tod schneit herein. Das Andersvorhandensein rauhreift hervor, lichter als die schaumweißen Kissenbezüge. Noch ists Goldwachs, das süße Totenwachs, nicht ganz vorgeglommen: das Mädelchen atmet ja. Die liebe kleine Nase ist immer sichtbar da. Aber kaum merkbar. Weißer Friede legt sich vom Kissen auf das zitterliche Gesichtchen. Die Mutter bleibt weinend dabei. Weißes Weltlicht wellt sich übers Haar. Es ist, als ob sich der jungen Mutter Flechten an ihrem Kindessterbebett weiß strähnten, begrauten. Das tut aber nur das Weltlicht. Das wischt sich gleich von selbst weg. Wir verbleichen, werden weiß durchs Innenlicht, das sich hervormüht. Die Medizinflasche ist gespenstweiß. Das Wasserglas mit dem Durstschluck fürs fiebernde Mündchen vielleicht blutglutig. Vielleicht ganz schneeweiß. Das Kindchen,

das stirbt, wirds wissen. Nicht wir, die wir bloß dabei sind. Des Mädchens Haar wird noch lang im Sarge goldgütig und blutgoldig bleiben. Der schöne Sarg: unterm Hügel ein liebes begrabnes Kometchen.

Oft wissen Spiegel, Gläser, Kristallscheiben sehr viel von Tod und Mord. Blaß priapisch greift des Nachthimmels Lilageburt ein in unser Dasein, streckt die Geschlechtsfänger einer mondenden Gespensterwelt ins Zimmer: zittert und wittert ums Fieberkranke. Soll unter uns ein ekstatisches Geschlecht gepflanzt werden, das hinauswächst aus dem Maß der Rotationen? Denn der Mond rundet bloß auf, um eine Möglichkeit der Abnahme anzubedeuten. André Suarès sagt von den gotischen Gräbern von San Zanipolo bei Venedig, sie seien wie heroische Blumen. Die Särge, sagt er, sind die kleinen Wiegen der Unsterblichkeit. Der antike Sarkophag, so sagt er, sei nicht mehr an die Erde gefesselt. Diese Särge, er nennt sie Archen, stellen den Neugebornen des Todes einem geometrischen Gott vor. Suarès fährt fort: Gegen Abend scheint uns dieses Grabmal in mordlichem Dunst zu zittern, wie eine große Trauerblume mit starren Blättern; und die verborgne Mumie ist der Stempel dieses grausigen Kelches. Das ist Metaphysik der Kunst.

Bei Munch ist viel Eisblumiges. Wirkliche Blumen sind oft urnenhaft oder schwärmerisch wie Algen; Spermatozoen werden Fangarabesken. Urnen berauschen sich wie Kelchpflanzen, höllische Schlinggewächse beflackern den hellen Angstausdruck der zur Flamme Gewordnen. Die Menschen ringsumher sind dann Embryos. Blumen tragen aber oft Gesichter; immer lächelnde, zu uns verpflanzte Geschicke aus einer Zone unaufhörlicher Rundlichkeiten. Einmal aber streckt eine Blume mit vermenschten Blätterhaftigkeiten, mit einem Stiel aus Leutchen, mit ihrem Schatten aus Schwarzgrau, einen schwarzen Kristallsarg hoch empor in die unsichtbar ragenden Kristallentfaltungen, von denen wir bloß wissen.

Oh, der Tod bei Munch! Einmal fällt ihm ein Mädchen jugendhaft, voll, üppig gezeichnet wie nie, in die Arme. Diesmal ist er Knochenmann, der böse Senserich: sie, blühende Fleischlichkeit. Sie streiten, ringen miteinander: der Ausgang ist das Immerunentschiedne.

Ein Sterbezimmer. Alles einfach: still und noch selbstverständlicher als beim Eindringling von Maeterlinck. Literatur? Nein, tragisches Schwarz. Furchtbare Schwarzverteilung. Der Dahinwehende im Lehnstuhl, im Totenthron, ist uns abgewandt. Die Dahierbleibenden sind die eigent-

lichen Gespenster. Wie oft bei Munch ist man halb Embryo, halb Erscheinung. Das Sterbebett: ein Kind liegt drin, schaut auch schon fort von uns. Wir sehn bloß seine verkrampften Fäustchen, ein klein wenig vom Köpfchen. Das Kindlein muß schwer kämpfen, um uns los zu werden, alle die bleich Nahebeigewesnen endlich weg zu lassen. Nabelschnüre werden unsichtbar zerrissen. Nun bettet sichs ins große Weiß! das Sterbebett hier ist bloß ein Vorkommnis unter uns. In diesem Schwarz-Weiß wird aber Munch sehr tief andeutend. Zwei Nachkommen werden: viel menschlicher als sie auf Erden Bestand haben können. Über dem Kinde, aus und durch das Kind erwirbeln sie sich: alterlos. Zwei Erzeuger von des Sterblings Leibhaftigkeit gabs. Zwei Bezeuger der Beseeltheit bestehn. Also eine Spaltung! Entbuntung? Virgil glaubt an die Splitterung des Ichs. Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa spricht von einer Zweiwerdung. Davon weiß auch Goethe in seiner Lemurenszene. – Zwei Kinder, Knabe und Mädchen, sehn sich in die Augen. Vielleicht ihr Zufallspunkt in einem langen Leben. Zwei getrennte Wege gehn von beiden aus, ganz gleichspurig auf einen Felsen zu. Dort, sehr fern, warten zwei Schatten: zwischen ihnen entsteht eine Kelchurne. Sind sies? Sie

lehnen dort an einem Zahnstaket. Eigentümliches Totenkopfbegebnis. Aber es spukt durch die ganze Bildfassung. Der Fels ist wohl der Schädel; die Kinder sind doch die Augen? Aber alles ist voneinander getrennt. Um wieviel unheimlicher, künstlerisch erfundner als Böcklins Porträt mit dem Knochenrecken oder der später übermalte Holbein mit dem Sichelherrn in München.

Der Tod trennt Mutter und Kind: die Alte stirbt, soeben ist es wahr geworden: eine Mondmaske liegt nun im Bett, in der unendlichen Horizontalen. Auch das Töchterchen erstarrt zur Maske, zur Daseinsgrimasse. Der tragische Ausdruck tritt auf: es ist also wahr!

Die Strindbergsche Sphynx ist auch da: das große Nordische. Sie herrscht auf Erden: ein Weib. Mit ihren goldnen Schlangen hält sie uns beieinander, die Sphinx. Fabelhaft fallen sie ihr vom Kopf herab, der Langhaarigen, immer weiter herab. Wir jubeln, wir himmeln durch Goldkatarakte. Sie fallen herab, immer tiefer herab, vom Kopf kommen sie herab.

Infernolandschaften: so etwas wie bei Strindberg, Dornach in Österreich. Jeder Fels ein Verhängnis, mancher Baum ein Verständnis. Die unendliche Trostlosigkeit in den Dingen. Alles war einmal Krampf: alles wird demnächst Schrei. Ich höre

das große Schreien in der Natur, sagt Munch. Als Pan starb, haben die Bäume geschrien und sind verdorrt: sie wurden zu Kreuzen. Auch die Tiere wurden ihr Urschrei. Steine beschrien ihre Ohnmacht. Danach hörtens Schiffer an der Küste Hellas! Sie kamen aus Alexandria. Schon bei Kap Peleda sollten sie rufen: Pan ist tot. Eine Stimme hatte sie dazu aufgefordert. Sie überhörtens aber halb, oder vergaßens. Als sie jedoch zum zweitenmal aufgefordert wurden, schrien sie: der große Pan ist tot. Er wars. Menschen mußten ihn totrufen, denn in dem Augenblick starb der Menschensohn auf Golgatha. Er überwand das Sterben. Aber der Golgatha breitet sich seitdem aus. Die Wüste wuchs sich sehr bald aus. Der Karst begann, von Hellas über Illyrien bis zum Isonzo. Das war damals. Und an der Küste Norwegens gibts noch jetzt ein Kind, das hört immer wieder das große Schreien. Munch hats einmal angetroffen.

Das Titelblatt zu Peer Gynt: Aase, nicht gebückt, aber ergraut, so gesträhnt, daß es fast aussieht, als legten sich ihre Hände in verzweifelter Haltung übers Haar. Sie sinds aber nicht: es ist bloß Haar, blatthaft aufs Haar. Hände haben bei Munch oft etwas vom Blatt. Solveig blickt uns nicht an: sie hat keine große Rolle. Sie handelt wenig.

Sie wird warten. Großmütig steht sie da: sieghaft. Sie schaut in die Landschaft, auf die langen Wege, die vielen Wege, die krummen! Aber dieses Gebirge ist nicht heldisch. Sie überragt es: sie ist viel mehr. Ihr Haar ist wie der Nordschein: ein Meer von Haar, eine Krone von Haar, eine Drohung.

Es gibt einen eschatologischen Munch, wir sahn es. Das letzte Geheimnisvolle ist für ihn aber immer schon im Menschen vorhanden. Er weiß etwas vom kommenden dritten Reich: er ahnt bestimmt Verwandtschaftliches mit Ibsen in „Kaiser und Galiläer". Schon das entsetzliche Nichtmehrvorhandensein der Götter, wo Julian Apostata das Feuer auf dem Altar anschürt, das panische Schweigen, der Schreck ohne Pan, um ihn, ist Witterung wie um Munch.

Zuerst trieb der Mensch Abgötterei mit Sonne und Gestirnen, bei Quellen und im Wald. Er sah kein Geistiges: ihn faßte bloß die Macht seines Außerdem. Dann kam die Entgeisterung der Dinge: der Gott über der Welt. Der herrlich Ausführende. Das dritte Reich wird in Dingen den Ausdruck ihres Geistigen sehn. Seine Kunst muß die Dinge ausdrücklich machen: Expressionismus. Wer wird noch die Sonne anbeten? Wer aber wird nicht die Sonne loben als den Ausspruch,

die Umwurzelung, den Spund aller Sonnigkeiten. Sie ist die Rechte des Schöpfers, sie übernimmt den Pulsschlag seines Herzens. Für uns ist Sonne die Überfülle der Belebungen. Ohne sie keine Erhebung, denn ein Morgen in der Seele ist der Mensch.

Vor ein paar Jahren hätte man noch geschrien: zu viel Literatur bei einem Bildner! Heute unterscheiden wir bereits zwischen Niederschrift einer selbständigen Lebenserschauung und anekdotischem Hin- und Herfaseln, oder gar philosophischen, längstbekannten Bekenntnissen eines schon besser erbrachten Überkommenen. Übrigens spreche ich über Munch, der immer darstellt, darbringt; sollte ich das nicht dürfen? Schreibt man Bände von Deutungen über Städte, Felder, Bäume, Steine, warum sollte es verwehrt sein, Ausdrückliches über einen Künstler zu sagen, vielleicht durch ihn weiterzuerfinden!

Christiania-Bohême: wie ganz anders als bei Toulouse Lautrec. Dort tatsächlich die Dekadenz, die Nacht von Montmartre unter letzter Leuchtkraft japanisierender Farben. Hier das Embryonale in uns: denn der Mensch ist, bis er stirbt, Embryo. Dort der Dämon, sichtbar in der Absinthflasche, im Absinthgesicht; lauter Egoisten beieinander, die sich bloß auf eine Stunde begehren. Hier,

bei Munch, bei Hans Jäger, Zigarettenrauchverwirblungen, die überhaupt erst mikrokosmisches Chaos werden möchten. Vielleicht eine erste Bowlendampfspirale, nur erhaschbar an seltnen Abenden, an Geburtstagen eines unvorhergesehnen Gemütsausdrucks. Das sind fast unnahbare Einzeichnungen eines unverhofften Stiles: dort in der Ecke etwas wie eine Zickzackmamsell, geheimnisvoll miteinbezogen in das Gärerische vom Stammtisch. Durch die Herumsitzer ein einziges Gespenst. Viel mehr als Tischrücken: geistige Untereinkunft, überbewußt, schicksalforderisch. Auf einem andern Blatt panisches Zueinanderseinmüssen: ganz vorn kein Sträuben mehr gegen die Lust.

Seine Madonna ist das ganz vermenschlichte Vollweib. Ihr prachtvoller Leib wurde die Säule für sich selbst; sie trägt bloß das Haar, das luftige Lusthaar, rauschhafte Freudenträumereien. Was ist ein Mann daneben: das Embryo, panisch erschreckt. Seine Gedanken sind auch Spermatozoen. Riesengroße. Emporalgendes. So wird bluthaftiges Tanggewässer. Fieberbraune Blutbrühe: alles ein Rahmen um das Weib.

Doch die Eifersucht: meine Einsicht, daß du, ich meine mich, bloß ein Gespenst bist, abhängig von einer Laune, nur dazu aus dem Schwarz des

Nichts beschworen. Ja, nun wisse es: du bist ein Gefäß im Dunkel, das Liebe, Erleuchtetwerden aufnehmen soll. Und dein Kopf (meiner) ist nun voll von bösen Gedanken, nur voll von ihnen, die doch deine besten sind. Ein Topf ist er mit zwei Ohrenhenkeln. Oh, wie du an den Henkeln hin und her gezupft wirst. Denn sie spricht dort, ganz nahe, die Glutgewandete, die Großrote mit dem jungen Tropf; wenn sie nur nicht zu lispeln anfängt.

Bin ich denn kein Tier? Eine Wirklichkeit! Der Zyklus A und O sagt: du kannst es sein. Das Tier bricht bei Munch durch, als ein voller Ausdruck seiner ganzen ungebrochnen Wesensart. Die Impressionisten wußten nicht viel damit anzufangen. Nun sind wir abermals Tierbestimmtheiten auf der Spur. Vor allem, welche Monumentalität: jedes Tier ein unbestrittner Griff ins Leben. Eine ergebnisreiche Selbstbeschlossenheit. Die Rückkehr zum Tier durch die Kunst ist unsre Entscheidung zum Expressionismus.

Munch gibt eine Erläuterung zu Alpha und Omega: uns beschäftigt vor allem das Ausdrückliche, das beseeligte Gleichnishafte im Werk.

Ein einsamer Strand: verliebte Wellen, spielender Sand, sanfter Wind; ein nacktes Paar neckt sich, bleibt wie herbestimmt liegen. Immer liegen,

balgend liegen, lange liegen. Der Wind verfängt sich in den Haaren, der Sand soll durch die Finger sieben. Alle Spiele der Welt können sich in zwei menschlichen Wesen nie genug tun. Das Weib, es heißt Omega, kugelt sich im Wellensand unter gutem Sonnenschein. Da kommt eine große Schlange auf Omega zu. Gutmütig, schlüpfrig, langgezogen wie eine Freude vor vielen, vielen Jahren: die Schlange. Das Weib erschrickt nicht. Es küßt sogar die Schlange, herzt sie. Alpha, der andre Mensch auf dem Eiland, ist zugegen. Dort im Wald, doch zugegen. Wie sehr Omega das Tier, das lange, lange Tier liebt. Es ist länger als die eignen Haare, viel, viel länger. Alpha begegnet der Schlange. Er kämpft mit ihr. Sie schließen beim Sichtöten einen Kreis. Alpha verkrümmt sich nämlich wie eine Schlange und siegt. Diesmal war Omega dabei: sie schaute zu, hingestreckt wie ein Seehundweibchen. Und Omega begegnete dem Bären. Nun wollte sie sich balgen. Sie machte Alpha die Schlangenverkrümmung nach: es war aber ein Bär. Und der war ebenso stark wie das Weib.

Die Hyäne, der Omega begegnet, soll ein Dichter sein: ein struppiger, wohl einer, der in alten Texten herumstöbert. Er gefällt Omega gar nicht, sie ist aber eitel und setzt ihm einen Kranz auf den Kopf.

Seht, Omega hatte die Angst vor den Tieren verloren: sie spielte sogar mit dem Tiger.
Der aber war bereits schleichend und zugleich wild wie ein Laster. Wo er dem Bären begegnet, fletscht er ihn an. Fordert ihn zum Kampf heraus. Beide verrecken zerfleischt.
Omega und Alpha lehnen wieder beieinander: Omega an Alpha geschmiegt. Viele Tiere sind zugegen und verstehn einander nicht.
Aus Omegas Herz stiegen Blumen: oft wundersam zart, oft giftig betäubend. Wenn sie dann ihres Busens Blüten an die Lippen preßte, so lachte sie zuweilen katzig, tigerlich.
Ein Esel kam zu Omega: er wollte geküßt sein. Alpha brachte ihr alle ihre Blumen, sie aber bemerkte Alpha gar nicht.
Omega, ganz ins eigne Haar gemantelt, unterhielt sich gern mit einem Schwein: sie fühlte sich ihm verwandt: wurde dem Schwein geradezu ähnlich.
Nachts kams anders. Omega wurde romantisch und floh bei vollem Mondschein auf einem Hirsch übers Wasser.
Um Alpha wars einsam geworden: da kamen die Tiere alle zu ihm, die Kinder Omegas. Er verzweifelte: komisches Geschrei erfüllte Seele und Dinge. Als Omega wiederkam, tötete er sie.

Dafür zerrissen ihn die Halbtiere der Insel, um ihre Mutter zu rächen.

Munchs unermessenes Können hat auch sehr große Weichheit zu erbringen gewußt. Zumal in den letzten Werken, in vielen seiner herrlichsten Porträts gibt er dem Seelischen einen wundervoll anmutigen Ausdruck im Fleisch. Übrigens verbürgte sein phallisches Sonnenumgangssymbol am Meer von allem Anfang an eine prachtvolle Pinselschöpfung. Die Sonne wird da zur Uridee, zum Hoden: ihr Spiegelbild zum Gluteingriff kosmischer Liebe in die besamungssüchtige Welt. Auf einer Sonnenuntergangslandschaft zwei Frauen, die eine vor dem Phallus, die andre nachher. Zeichnung und Farblichkeit sind vollkommener Ausdruck des gleichnishaft Empfundenen: höchst moderne Strich- und Farbensymbolik. Der fortwährende Phallus neigt sich aus Vorliebe leicht vom Weib zur liebreichen Jungfrau.

Munch hat auch die Sonne, der man nicht ins Gesicht sehn kann, gemalt. Aus sich selbst herausbrechend, überschwenglich spendend, soll sie von einer offnen Halle zu Christiania hinausleuchten übers Meer. Groß und erhaben ist die erotische Sonne, die aus der Menschenseele aufgeht.

BARLACH

BARLACH IST DIE WITTERUNG DES KOSMIschen und der Schreck davor. Die große Weitatmigkeit Rußlands hat ihn bevorzugt: er sollte ihr Seher werden. Aber die sarmatische Erde ist die Unendlichkeit um ein religiöses Eingewurzeltsein. Rußland hat seinen Stern noch nicht geboren: Rußland ist schwanger. Die kleinen, ans Riesenreich angegliederten Völker rufen Kometen auf, fürchten den Nordschein. Barlach jedoch war bestürzt in der Mitte Rußlands. Er fühlte, während eines kurzen Aufenthaltes, daß der verkündete Stern aufgehn wird. Viel Leid wird dabei den Menschen geschehn.

Nun ist Barlach wieder im Nord-Westen. Er entstammt ihm auch. Im russischen Osten ward nur seine Panik wach. Nun erschreckt er bei Kindern und vor jeder Stunde. Er ist nur scheinbar episodisch, im Grunde bestürzt, daß er lebt. Sind wir bloß aus Versehn Menschen geworden?

Barlach ist naiv: er will nicht sein eignes Rätsel lösen, sondern er fand, wie er sich beruhigen kann: er ist Bildhauer geworden. Nicht die Form, der Stoff ist ihm das Primäre. Die Erde: sie wird Holz. Vor allem aber das Stoffliche: die Erde, sie bringt Bauern hervor. Sein oft geradezu

kubistisches Aufbaun ist weder zufällig, noch erdacht. Es wird aus der Selbstverständlichkeit seiner Sehweise, aus dem Gedrängtsein, die Darstellungsmöglichkeiten zu berechnen, geboren.
Barlach dient die Skulptur, ein Seelisches zu beweisen. In die Welt hinauszutragen: er ist Expressionist! Keine Spur von östlichem Fatalismus: eine Morgenröte, der Abendstern auf Schritt und Tritt. Dabei immer europäisches Gefaßtsein: so ist er! Einsamkeit, aber sie spricht mit andern. Bespricht ein Anders. Daher nicht selten Gespenstigkeit.
Viel Leid: gewiß! Schwangere Frauen. Oft traurig, furchtbar schmerzhaft. Vielleicht verlassen. Aber dann wieder beieinandersitzend, ihre Schwangerschaft voll Freude bejahend; Liebesgeschmetter verschenkend, den Bäumen, unsern Wolken. Ja, die Wolken! Die werden einmal ein Wunder bringen. Der Wind ist ihr Bildhauer. Der Wind ist das Sinnbild des Geistes. So wird einmal der Heiland wiederkommen, thronend auf den Wolken.
Barlachs Geschöpfe gucken gerne in die Wolken. Oft zu den Sternen. Am liebsten jedoch, wenn der Wind Wolkenkarawanen durch die Luft schleppt. Einmal trägt der Mann ein Licht, um etwas zu erforschen. Da es um etwas Unsagbares

geht, tanzt auf der angesteckten Kerze ein Stern. Seine Hand schützt ihn vor dem Wind. Der Mann im Mantel sucht nach einem ungewissen Gewolktsein. Wo?

So etwas kann man bei Barlach in Holz sehn. Überall ein großes Wo? Nur bei schwangern Frauen das gewisse Da. Eine von den Dreien trägt das Gewitter unterm Herzen. Endlich wird sichs entladen. Mit Feuerschwertern muß das Ungeheuere plötzlich unter uns sein. In Barlachs Holzmüttern knistert es voll Ungeduld. Wann wird Er kommen?

Einmal träumt das Weib. Schlicht gewandet. Alle Falten liegen da wie im Schlaf. Viel zu einfach liegen sie da. Also, die ganze Holzplastik schläft? Darüber ein Traum. Oder sogar ein Gesicht? Vielleicht sieht das Weib nicht, was über den Traumwolken vorgeht. Die Jünger schliefen und sahn auch nicht, als der Heiland zum Engel mit dem Kelch sprach. Jedenfalls muß das Weib schlafen, damit das Große vor sich gehe. Die Schwangerschaft fühlt sie kaum viel schwerer als eine Traumlast. Wie sie darin aussieht, weiß sie auch nicht. Jedes Gesicht ist ein Dahinter. Also was geschieht über der Schlafenden? Ein weiter Berg: er ist Traum. Darüber ein Gesicht: der Künftige kommt angeflogen. Nicht über den

Wolken, wie erwartet wurde. Er selbst ist Wolke. Schwer wie eine Gewitterwolke. Nicht der Sohn der Einzelnen: der große Kommende! Er wird ein lenkbar Wesen. Aber im Traume ist das schwierig, denn man wird geträumt. Der Vogelhafte mit dem Dunstleib kann jedoch mit den schwebenden Füßen steuern. Er ist die neue Richtung.

Wir haben viel Schweres zu tragen, viel Schweres zu träumen. Alles das steht in Holz vor uns.

MATISSE

DAS MORCEAU DE PEINTURE IST VERSCHWUNden, der Farbfleck hat seine Bestimmtheit eingenommen. Die Größe jedes Farbflecks und seine nervische Intensität, der ausdrückliche Abstand der einzelnen Farbflecke von einander, im Sinne einer malerischen Tonskala, beherrschen die Bildfläche, bestehn sogar auf einem ihnen genau angepaßten Rahmen: die den Farbflecken innewohnende Kraft gibt somit das Format des Bildes zwingend an. Folglich Rhythmus aus der Farbe heraus. Unbedingtheit der Farbe. Eigenrhythmik in jedem Gemälde. Höchste Form aus selbstverständlichster Freiheit. Jedes Werk seine Ursprünglichkeit und eine einzig mögliche Tatsache. Dichtung aus dem Wortkern heraus, Zeichnung als Behauptung der Farbe. Zum erstenmal kein Dualismus: endlich ein Malen, das Malerei gebiert: der Farbfleck, der sich selbst einzeichnet. Klassik und Eigenheit in ihrer Unzertrennlichkeit. Die letzte Revolution und doch längst keine mehr. Revolution, die Revolutionären niemals einging und auf die bloß ein Klassiker kommen konnte. Somit: Matisse, der unbedingte Einfall, was Malerei ist.

Seine Farbflecke sind Sätze, die aus trefflichsten

Hauptwörtern bestehn. Jeder Satz für sich. Punkt. Der nächste Satz wieder für sich. Nochmals. Also ein dritter. Ein vierter, fünfter und so weiter. Endlich wird das Auszusprechende erschöpft. Jeder Satz beruht auf sich. Der Zusammengang der Inhaltlichkeiten ist aber vollkommen vorhanden. Ein ganz moderner Stil. Arabeske, die niemals dekorativ ist. Akademie aus Pedanterielosigkeit.

Matissens Bilder muß man beherzigen; sein wissenschaftliches Vorgehn ist so liebevoll eindringlich mit seinem Gegenstand beschäftigt, so unbekümmert um alle andern Möglichkeiten, Gegenstände zu schaffen, daß er Lyrik schöpfen muß. Auf Schritt und Tritt. Matisse analysiert, wenn für ihn die Gesamtheit schon vorhanden ist. Sie hält ihn unweigerlich fest: er zerlegt bloß behutsam aus Gründen klaren Bewußtwerdens. Jedes Anders hat sein eigenstens Aussichheraus und wirkliches Vorhandensein: Stil ist Vollkommenheit. Und zwar eigene Vollkommenheit, aus jedem Ding, für sich entkernt. Stil ist der Versuch unbedingt, Ding an sich zu werden. Matisse hat die Farbe bis zur letzten Unabhängigkeit gebracht.

Verdeutlichen wir nochmals die Sprache dieses Malers. Wir betonen wieder: Farbe und Zeich-

nung ergänzen einander nicht, sondern der Eindringlichkeit des Auftretens eines Farbenerlebnisses entspricht sein Anspruch auf Raum. Man könnte auch sagen: Selbstbehauptung unter uns innerlichster dynamischer Vorgänge. Man möchte wohl sagen: allerknappste Mitteilung eines metaphysischen Vorgangs durch die Farbe. Stolz der Farbe mit tiefster Bescheidenheit bei äußerlicher Bezeichnung.

Höchster Triumph des Aquarells. Jeder Farbfleck muß Raum haben, um sich auszudrücken. Die Farbflecken dürfen einander nicht stören, daher die Notwendigkeit, daß Weiß dazwischen bleibe. Jedem Farbbeschluß werde seine Atemberechtigung! Dieses freie Weiß verbürgt aber Leichtigkeit, wie gesagt, Atembarkeit für die Gesamtheit der Farbenflecken, Freiheit in den Bewegtheiten der einzelnen Tonwerte. Dieses Weiß kommt oft auch bei Ölgemälden des Meisters vor, besonders in Stilleben oder in Bildern mit besonders betonter Rhythmik. Hier hat Moll in Berlin Matisse besonders scharf verstanden. Der Farbendynamik bei Matisse entspricht eine Realität. Seine Bilder verbleiben in einem Da, hier unter uns. Jeder Farbfleck wird eigennervig mit nervöser Kraft hingesetzt. Matisse schwärmt sich nicht gespenstig und hyperbelhaft aus wie

Kandinsky, und dennoch ist er unbedingt: Flammengeburt.

In seinen Kompositionen schweift Matisse aus der Nüchternheit des Gegebnen allerdings in ein Mit-Arabesken-Behaften ab. Durch unsre Generation geht ein eigenster, allerinnerster Befehl: fort vom Alltag, weg vom Naturalismus! Zum mindesten sagt unsre Stimme: sieh das Wunder auf Schritt und Tritt! Höre die Sterne in deines Nächsten Wesen, verabenteuerliche jedes Geschenk, das dir eine gütige Hand reicht. Farbe ist aus dem Unterirdischen zum Tagen berufen worden.

Das hebräische, das mohammedanische Gebot, keine Gleichnisse auszubilden, kein Menschenantlitz aufzustellen, gebar abstrakte Geistesart: darum geschah es: abstrakte Arabeskenkunst wurzelte sich in den Völkern Asiens fest, liebliche Triebhaftigkeiten seeligten in die Welt unerforschter Geometrieen empor. Europas Bilderstürmerei vertilgte das Gebären in Plastik, und das ereignete sich zu gunsten der Musik. Wir Jüngern wollen kein Nachbilden mehr, aus unsrer Nachthaftigkeit sollen wir abermals Phantasiegeschöpfe zauberhaft (oder wenigstens durch Geschautsein frei und leicht geworden) emportauchen lassen, damit sie von der Ewigkeit

umhaucht und berauschend unter Menschen in ihrer Naturgezwungenheit treten können. Matisse ist einer der Sieghaften unter den Geistiggewiesenen, aber er bleibt beim Übererbten: seine Menschen sind keine Tapetendryaden; sondern freie Seelen, die Tapeten entwerfen und sie ihrer Gemütsart anpassen. Die Früchte seiner Stilleben sind kein Manna, keine Schnuppen aus einer Astralwelt, kein unvergängliches Obst einer Märcheninsel, sondern die Veranlassung, daß ein Künstlerauge aus ihrer Pracht eine junge Farbenlehre hervorbluten, zurückdämmern, bei uns atmen sieht. Matissens Blumen fallen nicht aus unsichtbaren Gespensterhänden herbeigegeistert wie bei Odilon Redon dem zusehenden Künstler in den Schoß; nein, sie saugen sich in schönen Vasen voll von Wasser, um durch ihre unheimliche Pfaulichkeit in schöner Frauen Haarturbanen oder vor lilagrünen, silberbesprenkelten Spiegeln uns in Staunen zu versetzen.

Von Matisse stammen die beiden modernsten Bezeichnungen künstlerischen Auf-ein-Ziel-Gerichtetseins: Kubismus und Expressionismus. Der eigentliche Expressionist aus der Farbe heraus ist Matisse selber. Also der letzte Modernste. Dabei reicht seine Ahnenreihe zurück in die weitesten Fernen. Die hellenistischen Fresken

in den Gräbern Etruriens, nämlich die Unterwelt der „sette camini" bei Orvieto, die Wandmalereien der Nekropole von Clusium und besonders das ganze Totengebiet von Corneto Tarquinia entstammen im Malerischen einem verwandten Geiste. Denn auch da galt es vor allem zu malen. Die feinsten Gestaltungen blieben deshalb ohne Umriß, ohne Wissen von Zeichnung, von der Farbe her selbstbestimmerisch rhythmisiert wie beim Nervenmenschen Matisse. Wo sie gröber wurden, bekamen sie Konturen, ähnlich wie bei Gauguin. Pompeji gehört einer spätern, schon vielfach sehr anders gewordnen Epoche an. Dort handelte es sich nicht mehr um eigentlich unsichtbare, für sich und die Geister bestimmte Nachtgewölbe, die man ausmalte, sondern im Gegenteil um ein Dekoratives bei vollem Sonnengang. Pompejanischrote Flächen sollten belebt, illustriert, selten auch beseelt werden; schwarze Räume wurden für die Tagesherrlichkeit hergestellt: der dekorative Zweck forderte Puttenschmuck, Pflanzenfreudigkeit, nicht mehr Heiligkeit der Farbe. So wars auch im Palast des Nero in Rom. Die Grotesken sind sehr feinempfundnes Kunstspiel. Die Reste des allerzartesten Wandberankens aus Menschenhand fand man in der Villa Negroni und findet man noch heute spurhaft

im Kaiserschloß auf dem Palatin. Dekorativ wurden daher auch die herrlichen Loggien Raffaels und von Giovanni d' Udine im Vatikan. Weltbrandkarawanen aus absoluter Farbe setzte das Mittelalter in die Fenster seiner Kathedralen. Zumal in den ganz alten Glasmalereien, wie im Dom zu Augsburg, in Chartres, in Pisa. Gerade an der Dunkelheit der Farben lag ihr Geweihtsein; später, bei den taghellen Fackelzügen, half das Irdische, nämlich das Sonnenlicht, zu viel mit: es steigerte sich daher zu mächtig das Beleuchtetwerden zu ungunsten eines seelischen Erleuchtetseins, wo doch das von außen hereinnickende Tageshell bloß ein Rechnen mit den diesseitigen Notwendigkeiten bedeuten konnte. Jedenfalls ist der Farbfleck ein Aus-der-Gotik-geboren-werden. Im Mittelalter prägte ihn gläubige Bewußtheit aus, heute zittert er unter der nervösen Hand des Matisse sternig auf. Bei Tizian, zumal beim alten, fühlen wir oft im Ölbild das Aufgluten der absoluten Farbe. Der Goldregen bei seinen Danaën, mehr noch auf dem Neapler als auf dem Wiener Bild, verheißt bereits viel stärker ein vom Eignen-Leuchten-Erfaßtsein als sogenannte Farbenglut in einem äußerlichen Sinn. Auch Tizians oft gerügtes Verzeichnen geht eigentlich aus einem gewagtern Raumaus-

spruch seines Farbenerlebens hervor, das sich um korrektes, aber unmalerisches Zeichnen nicht kümmern konnte. Eine Ahnung von Farbfleck sprengte die herkömmliche Richtigkeit der Umrisse. Spät, in seinem Nachtstück in München, in der Geißelung Christi, ist der Farbfleckbringer Tizian tatsächlich da. Kann man überhaupt noch von Zeichnung reden?

Matisse kam sehr früh auf Sonnenwegen zu seinen Farbfleckergebnissen.

Hier sei Beccafumi, Sienas später Kolorist, nicht übergangen. Viel Modernes ist in seinen wenigen besten Bildern enthalten. Vor allem sah er die Welt pflanzenhaft; im Sinn großer Palmblätter gruppierte er Menschen und Wolken zueinander. Der Wedel gab ihm überhaupt seine Stildeutung ein. Spontan wiegsam, noch selbständiger als bei Greco, genau tastbar verteilt, bluteten seine Farbentatsachen auf. In den Gesamtheiten harmonisierte er zwar Farbe und Vorgang, aber alle Farbe hatte auch eine Willkür inne; war oft eine Plötzlichkeit, keine Einordnung wie bei Matisse: aber gerade durch diese Plötzlichkeit war in ihr etwas wie Vorahnung der absoluten Farbe. Ein großartiges Farbenabenteuer wurde damals in der toskanischen Hügelstadt angefeuert. Ein wundervoll farbengetragnes Empordunkeln der

mystischen Seele Etruriens: dazu ein taumelndes Irrlichtern von Farbenzerlegbarkeiten wie dann viel später durch Delacroix.

Matisse bleibt einfach, fast sachlich. Rhythmus und Farbe stützen einander voll von Selbstverständlichkeit. Lose Tanzgewinde von Menschen oder Blumenkränzen werden leicht hingemalt, beinah behaucht. Festere Laubgefüge, Waldlichtungen mit erdbeerrosa Boden sind stolz auf ihre Baumumgebung mit sattem Farbenausdruck. Oft bereichern das kräftige Bildnis einer gemalten Person zartersonnene Stilleben vor Spiegeln um Geranktapeten, auf zärtlich übersamteten Tischen. Dieser Wechsel von Rhythmen bringt Reichtum; eine vollgewollte Harmonie verwogt das Sanftmelodische der Einzelgefüge. Aber immer ergänzen sich Rhythmus und farbiger Ausdruck, nur häufig zwiefach, ja vielfach auf dem gleichen Gemälde.

Den Reichtum durch eine Art plastischer Fuge brachte dereinst Paolo Veronese. Perlmutterhaft schillert der Himmel über sein Italien zwischen zwei Meeren. Traumhaft blauäugelt sein Graugrün hinauf zu einer prachtvollen Nachmittagssonne. Traurig blaugraut es durch seine frohbegeisterten Himmeleinblicke. Windhauche verlieben sich, lilasanfter noch als bei Giorgione, in

blauverwunderte Gebüschvertraulichkeiten. Lilagrünes Gewölk wittert, vielleicht halb wetterleuchtend, das Nahe eines Meeres. So ist das Perlmutternde in der Natur.

Beim Raub der Europa wirds am anschaulichsten, wie sich Veronese mit einer Farbensymphonie triumphatorisch seiner eignen Komposition entgegenstellt. Von dem in Fleischfarben nüsternden Maul des Stieres geht er farbenverschwenderisch aus, um sein Europäertum überall goldig, blond oder brünett, im Bild hervorblitzen, heraustaumeln zu lassen.

Tiepolo verstand ihn, griff nach dem Motiv des Raubes der Europa und türmte einen Aufbau aus Farben seinen Kompositionen der vier Weltteile im Würzburger Schloß entgegen.

Auch hier sind die hauchenden Fleischteile des Stieres ausschlaggebend. In ihren Farben, den europäischen, dämmern gelbrote Überraschungen aus Brokat und Wolkenbombast. Fleischfarbne Kleider, Tiere, halbblasses Europalicht flimmert aus allen Ecken und Schlitzen, die zufällig von der Komposition getragen werden, sie aber eigentlich unterbrechen, auseinandersplittern. Europas Wesen, ihr nacktes Mitgerissenwerden, besternt herrisch die Riesenfläche, indem es sie aber gleichzeitig fleischrosa, trunkenviolett hervor-

sprenkelnd, zersetzt, zergewittert. Sie selbst, das Weib, wie es in die Komposition eingesetzt ist, könnte beinah übersehn werden.

Amerika bei Tiepolo in Würzburg: keine wilden Tänze am Potomac, keine Affenumzüge mit Papageifederfächern in den Antillen, sondern Europäer, rostrot im Halbschatten, tragen braunrote Ballen Ware, Karawanen von Tunkenrot herüber ins einstige Land der Rothäute. Sie zünden sich selbst hier, überm großen Wasser, ein rotes Herdfeuer an. Dem Farbenaufmarsch in Rot setzt sich ein vorwegkomponiertes Formenland entgegen. Es wird aber vom Rot erobert.

Afrika bleibt noch lange die Welt der Schatten und ihrer wunderbaren lila Blauheiten. Das Schattenland bei voller Prachtsonne!

Ernst Barlach machte mich darauf aufmerksam, daß Schmetterlinge die Bringer einer Farbenfuge sind. Die bunte Besprenkelung dieser Tiere unterstützt keineswegs immer die Zeichnung ihrer Flügel. Sie bebunten sich oft aus bloßer Farbentollheit. Dadurch werden aber die Schmetterlinge unsichtbarer; ihre Zeichnung fällt im Kunterbunt der Natur weniger auf. Die Farbe schützt ihren Hervorzauberer. Sie wird absolut in der Natur; vielleicht auch bei Vögeln, zumal bei den brasilianischen mit Sonnenfleckenkehlen.

Das Volk wußte das, denn es hat einen Schmetterling Pfauenauge getauft. Also Farbe wurde zum Auge.

Matisse muß Schmetterlinge lieben. Er liebt so sehr Kinder. Er soll sogar ein Töchterchen haben, über deren Äußerungen vor seinen Werken er oft erstaunt ist. Seine Kunst ist ja aus Aufrichtigkeit, aus Bekenntnis zur Farbe geboren. Dabei ist er der gewissenhafteste Theoretiker: Matisse verlangt aber grundsätzlich bloß Kunst, das heißt: wer sich allein auf das Künstlerische in sich verläßt, wird immer voll von Naivität bleiben.

In München lebte bis vor kurzem ein Künstlerkind: der Knabe Andrej. Er war immer der Schmetterling unter den Gespielen; das echteste Kind und zugleich Künstler. Schon mit vier Jahren schuf er aus der Farbe, ohne irgendwie illustrieren zu wollen, ganz zauberhafte Gemäldchen. Man sagt sich vor seinem lieben Oeuvre: aus dem Jungen könnte ein Matisse werden! An Matisse, dessen Werk er nicht kennt, erinnern nämlich seine Bilder am allermeisten. Das kann auch als bestimmter Beweis dafür gelten, daß Matisse heute die natürlichste Kunst gibt.

Beim Beurteilen jeder Malerei sagt der kleine Andrej immer treffsicher, ob in einem Bild die Farbe aus sich heraus ausgerundet ins Bild hinein eingerundet ist.

Matisse hat bereits seine große Wirkung getan: der früher erwähnte Moll in Berlin und Purrmann sind seiner Richtung wichtigste Vertreter. Da man durch ihn aufs eigentliche Malen gekommen ist, muß sein Einfluß in Zukunft immer mächtiger in Erscheinung treten.

HENRI ROUSSEAU

MATISSE BRINGT UNS DIE SELBSTVERSTÄNDlichkeit der Malerei: er dringt fast pedantisch darauf. Matisse arbeitet sehr bedacht und langsam. Rousseau ist voll von Kindlichkeit: das Kind verlangt gemalte Photographien. Auch er malt sehr behutsam. Er nimmt sich bitter ernst: dadurch wird er ungemein rührend, aber niemals komisch. Wer glaubt, Henri Rousseau spiele, tändle aus Freude am Tändeln, irrt sich. Er hat den hassenden Blick des Kindes, das beim Spiel, wenn es Spiel für romantische Tatsache, innigste Wahrheit hält, sozusagen von einem Erwachsnen ertappt wird. Auch er kann dann blutrot werden. Er fürchtet sich, auf der Grenze zwischen Genie und grotesker Figur, oft lächerlich, also bloß grotesk zu sein. Daher seine Tigerblicke, die ein ganzes Katzenraubtier sozusagen im Satz nachschleppen. Ich bin noch nie über einen Tiger so erschrocken. Bei Delacroix: nur Schaustück; hier bei Rousseau Entsetzlichkeit. Und er hat die Katze doch bloß eingekäfigt gesehn: folglich wirft er sich tigerhaft auf die Kundschafter in seinem Dschungel. Denn die kennt er, von Paris aus! Mit einem Tigersprung beherrscht er seine Sumpfwildnis. Er weiß und erzählt uns von den Pflanzenspitzen

und Blumenstickereien vor Tropenhorizonten. Diese Pflanzen erschöpfen den Sumpf: fruchtbar gewordne Dschungelfurchtbarkeit wuchtet vor uns in die Tigergegend mit Aufklärern. Welche Feuchtigkeit in Stamm, Rohrgebilde und Blatt. Beinahe chinesische Mystik!

Rousseau ist ein guter, ein häuslicher Mensch, und er katzbuckelt sehr bedrohlich, wenn man das Bürgerliche, das Philiströse an ihm abgeschmackt findet. Er haßt ebenfalls das Bürgerliche, um den Bürger in Schutz zu nehmen. Oder auch: er haßt den Bürger, um das Bürgerliche zu verteidigen. Irgend etwas ist ihm peinlich am Bürgertum, aber er liebt es doch.

Rousseau ist ganz unliterarisch: schon aus diesem Grund kein Futurist. Er bedeutet als Sondererscheinung sehr viel: in der eigentlichen modernen Strömung könnte man ihn vorläufig überspringen. Wir sind aber überzeugt, daß er unmerklich bereits viel gewirkt hat: in einer ruhigern künftigen Periode muß er sehr bestimmten Einfluß gewinnen.

Etwas hat er gebracht, was die Futuristen anstrebten, ohne auf ihrem Wege vorläufig dazu gelangt zu sein: den Mythos des Luftschiffes. Wir meinen eine kleine Landschaft „An der Marne", und darüber einen beinahe noch un-

gelenken Doppeldecker und einen unheimlichen Flugmollusken mit Menschen in seiner Flohgondel. Im Grün der Gegend steht auch ein Haus, um seine Beziehungslosigkeit zu den Luftereignissen anzudeuten, unter Bäumen. Nichts geht dort drin vor: es birgt keine Poe-Romantik: die Leute drin habens gewiß sehr häuslich, während sich oben im Apparat die Insassen mit unglaublichen Umständlichkeiten abgeben müssen. Man denke, Menschen die einen Drachen bewohnen! Und dort unten ists so einfach.
Rousseau ist der erste, der Telegraphenstangen kennzeichnen konnte. Es wird zum Gewitter um Telephondrähte. Er ist der ausdrücklich Beflissne um Starkstromkandelaber. Aber alles das malt er in treuen Grautönen. In bescheidnem Kartoffelgelb. In gutmütigem Feldbraun. Und auf einmal doch wieder fast bengalisch erhellt bunt: wie vor Hagel und Blitz. Ja, dann blühn die Eisenbäume mit Drahtgezweige. Glasblau, porzellangrün. Es wird sofort losgehn: blitzen.
Die Festungsmauern vor Paris: das silbrige Grüngrau der Bannmeile bei der Hauptstadt. Drin vor dem Dünngrau das kurze Aprilgrün. Besonders frisch vor der Großstadt: denn sehr rasch kommts abermals zur Kahlheit der Baumgerippe. Einsamkeit vor den Wällen: sogar Schönheit.

Eigentlich fortwährend etwas märzartig. Dabei melancholisch. Nervenberuhigend, wenn man bummeln geht. Was für Leute wohnen in der Vorstadt? Brave Bürgermenschen mit ihrem Familienhund. Hexenhafte Weiber mit ihrer Leibkatze. Bräute, die in ihrer weißen Brautaufmachung zum erstenmal hässlich sind. Kleinbürger zum Photographieren.

Alles hat sich altmodischelegant angetan. Nach einer Übereinkunft nebeneinander aufgestellt. Artig, anständig. Die Sonntagsbinde klein und richtig aufs gestärkte Hemd gelegt. Der Schnurrbart zurechtgewirbelt, nicht aufgewichst. Wo auch ein Zylinderhut vorhanden ist, sogar gut geschnurt. Die Haare etwas romantisch gekämmt; aber ordentlich. Die Männer sind oft ein wenig mannequinhaft, die Frauen leicht bösartig. Verbissen altjungferlich: wenn das darzustellen ist.

Häufig eine Familie auf dem Lande. Die Bäume immer ein Geheimnis: mystisches Geäder mit belebenden Herzblättern, Blattpflanzen mit grünenden Lungenflügeln. Lauter wachsende, blühende Wandererlebnisse in einer menschenerfüllten Waldgegend. Der Stadthund ist auch mit hinausgelaufen, er ist so fröhlich wie ein Hund von draußen, wenn er in den Schnee hinausdarf.

Niemand weiß so viel vom Winde zu erzählen wie Henri Rousseau. Vom Windhauch in den Bäumen. Das ist wie der Atem einer beseligenden Liebe. Ein Glücksgeschenk an die Welt.
Einmal flötet ein junger Mann im hin und her gewehten Grün. Sein Weib trägt eine Rankenschlange. Ein nackter Knabe möchte dazu tanzen. Ein Hund bellt auf: aus der Tragik heraus ein Tier sein zu müssen, das nicht in die Musik einbezogen ward. Das Bild heißt „Das glückliche Quartett". Wir möchten es ein Quintett nennen, denn eine große Blattpflanze hat teil an der Weihe des Bildes. Auch ein hochgewordnes Gräserbündel neben dem Mann (die große grüne Blume aus Blättern steht beim Weib) ist eine melodische Leibhaftigkeit in der Gruppe. Also sogar ein Sextett? Die Bäume zählen nicht als Einzelheiten mit; sie sind Chor und gehören dem kühlenden Hauch. In den Pflanzen am Boden hingegen ist Einzigkeit, liebebedürftige Einzelheit: herzhafte Wärme.
Botanisch betrachtet Rousseau seine wundervollen Blumen: sie bleiben voll von Feuchtigkeit, obschon sie oft alle etwas Asternhaftes unter seinem Schauen abkriegen. Nicht selten reichen sie uns, Blatt für Blatt, Alabasterhände: weich gezeichnete, deutlich veranschaulichte. Auch

umgestülpte Märzgerten, betupft mit grünlichem Blattgeknospe, trägt ein braves Bürgermädchen vom Lande nach Hause. Ihre Gedanken sind heimlich einem Ladenjüngling zugewandt. Malen läßt sie sich aber mit einer Kattungardine in Van-Dyck-Aufmachung. Sie steht vor einem Gitter wie bei einem Vorstadtphotographen aus den geschmackvollsten Achtzigerjahren des vorigen Jahrhunderts. Die Landschaft hinter Gitter ist beinah chinesisch, farbenmystisch. Um ihren Kopf dämmert ein rosa Schein wie um eine Königin der Seelen. Und sie selbst, wie steht sie da? Sie bleibt die Hauptsache im Bild. Bestimmt: sie ist rundlich geworden, bevor sie in die Ehe trat. Sie wird in Frieden zwei bis drei Kinder bekommen.
Ein anderes Bild: friedlich ists wirklich auf dem Gutshof, unter weißgekleideten Kindern und schaumbeflaumten Gänsen. Weißgewölk schaukelt sich in der Luft. Oben gibts also Wind. An den geäderten, rostbraunen Bäumen kann man nichts merken. Ein Ahornblatt hängt etwas, wie im Windhauch: es könnte aber zufällig abgeknickt sein. Doch oben in den Wolken gibts ein Hin und Her. Dabei kein beabsichtigter Kontrapunkt der Farben. Grauliche Beschaulichkeit mit lila Einfällen und weißen Verlautbarungen in der Farbenskala.

Sogar eine geschichtliche Feier: das Freiheitsfest. Ein harmlos lustiger, ganz ungefährlicher Wind hat sich von einem Hügel oder einer Mittagswolke losgemacht und ist in die Gesellschaft der Menschen geeilt. Es wird soeben getanzt. Um einen Baum. Fahnen sind in weiten Reihen gehißt: blau, weiß, rot. Letzte Perückenträger sehn zu. Schnurrbartgendarmen mit Dreimastern auf den Köpfen bleiben backenknochig und rotwangig zugegen. Vertreterinnen der republikanischen Einfachheit stehn hinter Blättergerank so vorteilhaft, daß sich ihre Kleider auf dem Bilde herrlich geziert, warmatmig bestickt ausnehmen. Die da tanzen, sind Bauernvolk: derb und taumlerisch. Paris hat sie befreit. Paris hat sie beschenkt. Pariser sehn beim Gewippe um den Freiheitsbaum zu. Auf unsichtbaren Drähten drehn sich ein paar Lampions: blau, weiß, rot. Sie drehn sich im Windgetändel um sich selbst herum. Und dann etwas rascher zurück. Und so sehr lange Zeit. Am Abend werden sie wohl angezündet; Wärme wird sie aufwärtsdrängen: sie hängen aber fest, folglich werden sie sich beruhigen. Der eigne Warmhauch wird den Tanz mit den Lauhauchen aufheben. Sie werden regungsloser herabhängen: blau, weiß, rot.
Ein milder, ein ganz süßer Frühlingshauch an

der glitzernden Seine: Kastanienbäume ziehn soeben ihre goldgrünen Atlaskleider an. Wind legt silberne Schärpen um die frischgewandeten: in den Beeten über gutem Humus blaubraune und gelbblaue Stiefmütterchen. Ein ganz langer Zug von Malern bewegt sich durch die Allee: es geht zu den „Indépendents". Keine Jury darf hier die Hoffnungen nach schwerer Winterarbeit knicken.

Die anständigsten „freiesten" Künstler erfüllen ihre Pflicht: sie ziehn in ihren besten schwarzen Gewändern in Reihen nach dem Ausstellungsgebäude. Einige sogar mit Schubkarren, so viel Bilder wollen sie aufhängen. Die Wandgebühr von 25 Francs haben sie ja entrichtet. Das ist ein rührendes Bild von Rousseau: er selbst ist ebenfalls unter den Pilgernden.

Er hat auch ein großes, dickes Kind gemalt. Es steht mit seinem Hampelmann im vergnügtesten Grün. In frischester Luft: man merkts an den Blättern und Blumen. Drastisch ist das Baby. Es hat nackte Waden und nackte Arme. Ein tolles Erlebnis und bereits ein starker Stilausdruck. So war Rousseau.

CHAGALL

EIN KOSMISCHES KIND LEBT UNTER UNS. MARC Chagall. Der Märchenprinz mit absoluter Farbe. Die Farbe ist sein Himmelreich, seine Erde. Noch niemand hat so sicher und gütig in seinem Reiche der Farbe geherrscht. Wo sie aufblutet, ist alles zum besten bestellt; denn im Grunde ist jede starke Empfindung, schon wegen ihrer Echtheit, gut. Selten, aber gut. Chagalls Farbe ist Urfarbe: die Güte im Kosmos. Er, ein Russe, erklärt sich die Weltseele ganz märchenhaft. Aus dem Gefühl hervor. Er will den Dingen auf den Grund sehn. Sie sind aber Dinge, keine Rätsel. Eigentlich hat er sie in der Hand: sogar im Kopf. Und zwar beim Wachsein. Er träumt nicht, Chagall, sondern erzählt uns seine Märchen.

Chagall hat die Kindheit in Vaters Kramladen zugebracht. Die Wage hüpft und saust in seiner Einbildung noch immer auf und ab. Er wiegt seine Farben gar behutsam; würzt mit Gelb, pfeffert mit Rot. Mit Lila züngelt er das Gleichgewicht aus. Und mit was für Lilas. Die gibts nur bei seines Vaters Sohn. Seine Wagschalen können hüpfen, das muß man ihm lassen! Auf einem Bilde halten sich Samowar und blauer Mann das Gegengewicht. Der Samowar ist schwarz

und weiß, er steht weit vorn und ist schwerer als der Blauuniformierte. Obschon er Tropfen aus dem Spund verliert. Der Gendarm siehts und ärgert sich. Das Gleichgewicht stellt er aber nicht her, der blaue Gendarm: im Gegenteil, seine Tellermütze fliegt ihm wie eine emporgeschnellte Wagschale vom Kopf weg auf und davon. Wo sie Chagalls Auge soeben erhascht, stellt er das künstlerische Gleichgewicht her. Ein schnurriger Einfall im Hirn des Bemützten mag das Hexenstücklein vollbracht haben. Auf dem Tisch tanzen Männlein und Weiblein, klein wie Spielzeug, umher. Sie hätten auf einer Wage Platz, so winzig sind sie. Dann wäre ja eine Art Märchenschaukel auch dabei. Wer wohl mehr wiegt, der Tanzmann oder die Tanzmaid? Die Musik macht der Samowar: denn es siedet drin rum. Wie gewichtig noch immer die Tropfen heruntersickern. Aus dem Brummsamowar. Also ein Brummsamowar gegen einen Brummschädel: im gleichen Bild. Eine Wage! Folglich nochmals die Frage: wer wiegt wohl mehr?

Immer noch das gleiche Bild: im Hintergrund ein Fenster mit Rechteck-Einteilung. Durch das Fenster oder, besser, im Fenster zu sehn: der Mond mit seinen blauen Bedeutungen und silbernen Beweisen. Ein Baum ganz aus Sternen. Blumen

sind zu Lieblichkeiten gewordne Sterne. Dann kommt (noch immer im Fenster): eine Beleuchtung der Nacht mit Kometen und Raketen. Als Überraschungsstück: schweifende Wunder. Ferner: Ein Haus, eigentlich Das Haus. Mit einem Auge. Alles das im Fenster zu sehn, in Schubfächer, wie in Vaters Kramladen, eingeteilt. Das ganze Fenster somit ein Schrank mit Schiebekästchen.

Einmal malt Chagall die Bude aus der Vaterzeit. Wiederum ein Märchenladen. Alles sehr genau ausgewogen. Wundervoll durchsiebt. Wer kann über die Farben berichten! Alle Samtigkeiten der Welt verbinden sich und gaukeln hervor. Wenn wir noch vom blauen Gendarm und dem Samowar sprechen, so bewundern wir das Nachtschwarz mit seinen Schneemöglichkeiten im Kessel. Welche Mondinnigkeiten auf dem schwarzen Kessel! Und die blaue Wahrheit im ganzen Bild! Ja, sie ist da, überallhin verteilt, wie es mit der Wahrheit sein soll. Und auch kann. Sie ist vorhanden!

Oft gibts bei Chagall eine reine Struwelpeter-Romantik. Ein blauer Jüngling brüstet sich mit einem Knopf an seinem Rock: er hält ihn für einen Orden. Das tut er mit der Rechten. In der Linken hat er eine Zigarre. Die Stellung ist

allerdings zweideutig. Um was handelt sichs? Analyse der kindlichen Seele: Freud?
Der Kopf des „Blauen“ ist vom Körper abgetrennt. Im Hirn gibts noch ein anderes Lustgefühl als in den Freude empfindenden Fingern. Der Kopf ist diesmal bloß ein Ruck zur Flasche. Die schwebt dem fliegenden Kopf entgegen. Die Klöße auf dem Tisch neigen auch dazu, verspeist zu werden. Auch sie streben, der Flasche nach, dem Munde zu. Auf dem Tische liegt überdies ein Untier: halb Hund, halb Fisch.
Wir haben ein zweites Bild beschrieben. Bevor wir weiterwollen — ein paar „kunsthistorische Überflüssigkeiten“.
Chagall erinnert oft an die toskanischen Primitiven: Auch die wegwippenden Gliedmaßen stammen aus Arnoland. Abgesehn von den aus Überall herkommenden Heiligen, mit ihrem Kopf unterm Arm, gibts in Florenz tatsächlich für sich wirkende, abgeschnittne Füße oder Hände. Zumal bei Beato Angelico. Der hat einmal einen ganzen Kranz solcher Glieder gemalt. Wir meinen seine Verspottung Christi. Da sind um den Heiland eine speiende Fratze, ein Arm mit Rute, eine Hand mit Essigschwamm und so weiter, alles im Amputationszustand aufgestellt und angebracht.

In Siena reitet der Condottiere Riccio auf Massa Marittima los. Simone Martini hat ihn gelb und grau in die Nacht hineingemalt. Das perspektivelose Reiterbild ist noch mittelalterlicher Expressionismus: für lange so etwas zum letztenmal! Die Schwierigkeiten, die den Reiter erwarten, um durch Stakete mit Stacheldrahthindernissen (freilich gabs damals keine) hindurchzukommen, wirken futuristisch. Ebenso das kleine Festungswerk und die Zelte in der Schwarzblau-Nacht. Dieses Visionäre, das damals von Toskana Abschied nahm, ist in Rußland durch Chagall wieder unter die Menschen gekommen. Nun ist allerdings Chagall nicht kriegerisch, sondern idyllisch. Überhaupt ganz anders. Man kann jedoch sagen: erneut. Denn so ein In-die-Nachthineingeglaubtsein, das Unperspektivische durch ein In-den-Traumziehn tauchte bereits einmal unter uns auf. Damals in Toskana!

Beim Russen von heute ists ein Karren mit gelben Rädern, der uns seine herrlichste Vision vor die Sinne faltert. Zwei Sonnen in der Nacht! Der weiße Schimmel zieht das Fuhrwerk. Der wolkenweiße Schimmel ist eine Stute. Sein Füllen wird bereits im Mutterleib sichtbar. Verkrümmt, wie eine Sichel, mit den Füßen nach oben, liegt es ungeboren unterm Mutterherzen. Vielleicht

sehn es die zwei Bauernkinder am untern Rand des Bildes. Ein blaues Rind liegt im Leiterwagen mit gelben Rändern und schmiegt sich an die blauschwarze Nacht. Die Nacht ist vielleicht auch schwanger! Das Tier soll wohl geschlachtet werden, um in die höhere Nacht einzugehn. Es schläft, es träumt blau. Armes Rind, also zur Schlachtbank? Sehr traurig! Es wird in die blaue Wahrheit hineinnächtigen. Das liebe Tier! Der Kutscher ist unheimlich. Wie nur ein Mensch sein kann. Er ist eine Vision vom Mond. Mit einer Mondphase im Genick. Er zieht dahin wie der Mond. Ein vermenschter Mond neben uns. O, der Kutscher mit der durchsichtigen Rotjacke und der trächtigen Wolkenstute! Ein Weib zieht, steigt dem Fuhrwerk nach. Sie schreitet im lila Rhythmus der Nacht gar leicht dahin. Und sie trägt dabei ein schweres Kalb. Auch zum Schlächter? Sie scheint das Kalb zu lieben, sie hats wie ein Kind oder ihre liebste Habe um die Schulter genommen. Sie blickt zurück. Auch Lots Weib blieb stehn und blickte sich um. Diese Bäuerin wird dafür immer auf der Erde bleiben, denn sie sieht bis ans Ende der Nacht. Schrecklich viel kann sie bedeuten. Vielleicht bloß den Totengang eines Kalbes. Ist das so wenig? Vielleicht kommt das Kalb gar nicht zum Schlächter.

Dieses Weib habe ich in einem frühern Leben bereits gesehn. In Umbrien, bei Perugia, oder im Mugello. Giotto hat ihr den Schritt über Gras abgelauscht. Dann gingen alle seine Bauern so einfach und leicht aus Selbstverständlichkeit. Hundert Jahre später war sie die Magd der Judith bei Sandro Botticelli. Unwissend wie heute als russische Bäuerin. Entweder sind beide die gleiche, oder verwandt. Man muß nur ein wenig tief atmend nachdenken, dann erinnert man sich. Also Verwandtheiten über Weltteile hinaus, durch Jahrhunderte hindurch! Marc Chagall: welch ein herrlicher Regenbogen durch die Nacht gespannt.

Als Mann im Mond können wir Chagall sehn. Er schwebt, mit Gießkanne und Sternaugen auf dem Kleid, patinagrün über die Kuppeln orthodoxer Kirchen dahin. Eine geträumte Eselin steht da als Wahrzeichen künftig sanfterer Zeiten; denn Zwillinge, der erste Halbmensch und das beste Vieh, hängen an der Eselin Eutern. Rußland wird keine Wölfin haben, die das Städtegründer-Zwillingspaar säugt. Chagall ist voll von wundervollem sarmatischen Bauerntum.

Chagall kommt aus Paris. Das Pyramidale der Großhauptstadt sieht er durch das Fenster. Der Eiffelturm ist bloß ein Eisenobelisk neben den

astralen Riesenkristalltetraëdern an den Seineufern. Nur Chagall kann sie sehn; er ist ein Sonntagskind. Die Werktäglinge müssen sich mit dem Eiffelturm begnügen. Chagall ist ein Januskopf: er sieht zugleich Paris und blickt davon weg. Folglich ein Hirn mit zwei Gesichtern. Er bricht sich durch, ins Gegenwärtige, und hängt ab vom Übergegenwärtigen. Sein Tier schleicht oft auf dem Fensterbrett umher. Halb Schleichkatze, halb Menschenantlitz. Nachts verkriecht sie sich zumeist in Chagalls Schädelstube und fängt an behaglich darin zu schnurren. Dann schnarcht Chagall für die Anwesenden. Seine silberblaue Bauernmaus schlüpft dabei aus dem Kopf und knistert im Winkelgerümpel herum. Seine Gemütswürmchen schwirren glühend aus. Seine Sorgenspinne kennt das Hirngespinst des Tages und klebt nachts darin, entweder im Fensterrahmen oder im Gegitter des Eiffelturms. Bis der Mond zu hoch kommt.

Chagall hat die Erschaffung der Eva aus Adams Rippe gemalt. Er versteht sich auf Dopplungen. Goldne Staniolsonnen gehn über vierfachen Purpurhorizonten auf. Bäume aus Mondschein blühn lila Geheimnisse in die Nacht. Sie werden blaue Ruhefrucht tragen. Chagall hat seine ganz eigne Nacht.

MARC

UNSRE ZEIT HAT EIN GROSSES VORHABEN: einen neuen Ausbruch der Seele! Das Ich schafft sich die Welt. Der Bedingtheit gilt der Kampf. Die Widerstände sind belanglos.

Franz Marc ist vorangeritten, um seine Farbenflagge zu hissen. Er selbst war der „blaue Reiter"; das Roß, das er ritt, hatte eine blaue Seele wie er. So trug er seine Fahne über blaue Gletscher, über blau beblümte Wiesen, durch das weiße Wolkenvolk hindurch, ins Blitzblaue. Plötzlich stand er still: blau wogte ihm das Meer entgegen. Dort pflanzte er seine Standarte in den weichen Sand; denn Franz Marc war ein Fähnrich!

Wir brauchen keine Ereignisse, um sie zu illustrieren, wir haben unsern Ahnenkult im Blut; jede gut getroffene Farbe ist ein Sieg über das Chaos. Jeder Buntblitz eine Warnung an den Philister, er solle sich nicht in seiner Welt allzu weich einbetten. Weg mit allen Daunen und Kissen der Bequemlichkeit: sie sollen davonfliegen, Wolken werden, Blitze mitführen, Gewitter entladen! In uns ist der Hagel, das Wettern, der Donner. Rot soll eine Wolke über Mittagswiesen dahinkollern. Rot, als obs Abend würde, denn

der Weltenbrand wird auf einmal, um die Mittagswende, aus uns Menschen hervorbrechen. Ein großgeöffnetes Herz soll ihn dann nach oben schreien. Das kündigt uns Franz Marc bereits an.

Er wird bei uns bleiben. Er hat uns seine Tiere zurückgelassen: wir sollen sie liebhaben und ihren Schöpfer nicht vergessen. Tiere vertreten hier, bei den Menschen, das Ausdrückliche im Charakter, denn sie sind einfach. Jedes Tier ist die Verkörperung von seinem kosmischen Rhythmus. Die Arten hängen von den Sternen ab. Wenn eine Gattung Tier von der Erde verschwindet, so kommt etwas Besonderes dort oben, in den Tierbildern aus Sternenangst und ihrem als Sterne Erflammen, vor. Nur der Mensch kann von den Sternen, die ihn einst in die Lotrechte emporgehoben haben, nicht zu Tode getroffen werden, denn der Mensch ist frei. Das weiß Franz Marc.

Jedes Ding verleiblicht seinen Sternenrhythmus, das Tier trägt ihn mit sich herum. Jedes Tier birgt in sich den Keim zu einer Seele. Wo mag sie sich wohl offenbaren? In einem Übers-Tier-Hinaus? In seinem Sternbild? Hier bei uns ist das Tier noch keine Erfüllung seiner selbst, wohl aber sein tragischer Beginn. Die meisten Tiere

sind schön, jedoch nicht glücklich. Ihre Verkörperung geschah vielleicht aus Schreck vor ihrer unabwendbaren Zukunft in den Sternen. Am Anfang steht die Angst.
Bei den Tieren. Beim Menschen ists der Beschluß. Darum steht der Mensch aufrecht, und die Sterne sind bereits seine Krone: vielleicht erreicht nur er sein Ziel. Vorläufig trägt er es noch in sich über Kriege, Gebirge und Meere.
Das alles wittert der Lyriker Marc. Und noch viel mehr weiß er uns zu erzählen. Aber gerade weil die Tiere ein Abgrund sind, weil ihr Wesen in Frage steht, liebt er sie. Er will sie streicheln: Marc glaubt nicht an ihr Verkümmertsein. Es bleibt sehr bezeichnend, daß er ein wunderschönes Bild „Tierschicksal" genannt hat.
„Affenfries" heißt eine andere Schöpfung von Marc. Die Gleichartigkeit der Bewegungen beim Affen, sein unaufhörliches Emporklettern, sein unausgesetzt mit der Hand Herabsteigen, das tragische Einerlei der baumbewohnenden Beweglichkeiten: Affe, veranlaßte Marc, seinen Fries zusammenzukegeln. Der Affenrhythmik entsprechend, wurde da jedes Blatt, jeder Zweig ein plastischer Ausdruck von Gelenkigkeiten. So kommt man durch den modernen Stil auf Abstraktionen.

Die „Hasenangst“ heißt ein anderes Tierstenogramm von Marc.
Seine Wölfe sind schwarze Tragik und roter Heißhunger. Eigentlich nur noch Köpfe und Zungen. Diese Tiere sehn ihren Hungerschmerz als rote Flecken vor den Sinnen; sie beißen sich, wo sie können, fest, damit ein Blutstern hervorsprudle und zerrinne, denn ihr Hungerstern zerleuchtet niemals. Die Wolfsseele ist rot und läßt die Zunge hervorlechzen. Wir wissen: die Abkunft der Zunge geht auf die Flamme zurück! Werden wir nochmals teleologisch?
Das Merkmal des Fuchses ist auch Rot. Ein anderes Rot. Herbstrot. Das Tier scheint der Durchbruch seines Seelenfeuers zu sein. Da der ganze Körper brennt, ist das Tier kein Lechzer mit der Zunge. Der Fuchs wurde in sich verkrümmt, nicht zungenblitzhaft zugespitzt. Also, der Fuchs ist überhaupt eignes Rotsein, nicht davonzüngelnder Heißhunger, heißhungriges Flammenbeschnuppern wie der Wolf. Der Fuchs kann durch sein Rotsein sogar ausruhn. Oder besser, er beruht auf ihm. Er krümmt sich zusammen: sein Rot liegt dann in sich geschlossen da. Es kann sich abrunden. Der Fuchs ist somit beruhigte Fieberhitze: er gilt als schlau, weil er das Rot, das sich in ihm durchgesetzt hat, ver-

teidigen muß. Der Wolf hingegen hat seine Wesensart noch nicht erhascht und züngelt ihr noch immer nach. Blutsternig funkelt sie, seine unerhaschbare Zukunft, unabwendlich vor ihm herum. Es gibt Kühe in allen Farben, aber die Kuh bei Marc ist einmal gelb. Sie trägt einen Tropfen Sonne in der Seele. Die Gemütsart der Kuh ist gut. Oft etwas wetterwendisch. Der Stier scheint für sie da zu sein. Er erscheint ihr schwarz, denn er soll sie als ihre Nacht ergänzen: wir meinen die gelbe Kuh. Wie beschaulich die Kuhseele dahingelbt zwischen Wiesen und Bächen, die jedesmal blau werden, wenn sie, die Kuh, gelb ist. Da Tiere bunt sind, so dürften sie die Umgebung in verschiedenen Farben, je nach dem wie sie selber sind, unterscheiden. Die gelbe Kuh sieht die Welt blau. Blaue Wiesen, bläuliche Menschen! Bei Marc sind Tiere ein Vorwand zum Buntmalen. Vielleicht erkannte er dabei, daß Tierseelen Farbenbewußtheiten sind. Wir können durch Marc sagen: wenn auf der Stirn eines Stieres ein Stern emporflammen kann, so muß das Tier etwas von einem innern Ersternen wittern. Vielleicht wissen wir davon, weil in uns keine Sternungen auf dem Körper sichtbar werden. Dem Menschen geht der Stern im Geist auf.

Der Volksmund spricht von Mondkälbern. Wie komisch! Wir nehmen die Bezeichnung wörtlich und wollen an Mondkälber glauben. Wir haben ja silberne Kälber bei Marc gesehn. So ein Kalb springt da, mit Kopf und Schweif, lustig nach hinauf, durchs Bild, als obs eine Sichel im Bauch versteckt hätte. Es ist ja sogar, als ob die Sichel das Tier immer wieder veranlaßte, wie eine verliebte Welle über den Plan zu setzen. Später kriegt das Kalb Hörner; die sicheln sich dann überm Kopf zusammen: die Sichel tritt aus der Seele in den Leib über, das Tier kann sich innerlich beruhigen. Der Stier bekommt etwas von der Furchtbarkeit der Nacht, er wird bei ganz edeln Rassen sogar gesternt, die Kuh hingegen bemondet und besternt sich nur weniger. Sie tritt sonnig ins Leben: sie soll fruchtbar werden, spenden. Weiße Milch strömt aus ihren Kugeleutern: wir denken an das Lichtschenken der Sonne. Ochsen tragen bald eine riesenhafte Mondsichel, das Zeichen der Unfruchtbarkeit, über die Weide. Nicht wahr, Marc, das ist unsre Phantastik? Das Roß scheint das Wappenwesen, das Geheimnistier bei Marc zu sein. Er schaut in seine Seele. In großen Gesamtwogen weitet sich die Ebne vor den Sinnen des Pferdes bergauf. Es überfällt geradezu seinen

Weg; wie auf immer wechselnde Stutenrücken stürzt es sich. Diese sind ihm immer unerreichbar, sie entwischen ihm unterwegs, daher heißt die Seele des Pferdes: Ins-Rasen-Geraten. Sein inneres Weiter-Muß erfaßt es in Spiralen, die sich an sein eignes Weg-Wittern heranbauchen. Das Pferd erlebt den Raum beinahe leiblich. Das Pferd soll das Gelb zu Füßen klar erkennen, um gut und gefahrlos davon zu können, daher ist seine Seele ganz gewiß blau. Blau, um sich gelben Sonnenpfaden am klarsten entgegen zu bäumen. Überdies scheint es dem Pferde, daß die Landschaft geradezu in sein Davonrennen hineinstoße. Sein Durchsichtig-Blausein streift sich dabei gelb, und das tut ihm wohl, und so galoppiert es Straße auf, Straße ab, scheinbar immer in sich selber hineingeratend. Staub schäumt auf vor seinem Blaukiel; das Pferd fühlt sich halb Schwimmer, halb im Flug.

Es gibt Menschen fürs Gebirge, und es gibt Menschen vom Meer. Auch Menschen aus der Wüste, die bleiben hier unter uns die Einsamen. Der Pilger, der Wandrer, der Seemann sind Spielarten, ebenso der Reiter. Wer zum Pferde paßt, hat eine emporblauende Seele. Für ihn kreist die Welt wolkenweiß, staubgrau heran.

Wenn er rastet, so besinnt er sich der Farben: und die sind dann ganz Farbe, ganz Buntheit. Wenn der Reiter fliegt, so wird sein Blau silbrig durchzuckt. Wer zu reiten versteht, findet seine blaue Verzücktheit.

Marc ist ein Dichter durch die Farbe. Der Spieler mit der Farbe: ein kühnes Kind.

PICASSO

IN GROSSKUBISCHEN MASSEN STEHN DIE SAbinerberge da. Wie Drusen, wie besondre Zufallskristalle, sind die alten Städte in die Gesamtformen eingesprengt. Von unterirdischen Geometrien emporgereckt, übertürmen Cervara di Roma, Rocca di Mezzo, Rocca Canterana das Anienetal: nüchterne Würfelkastelle bestätigen die Sachlichkeit vergangener Geschlechter. Lange Feldmauern, Laubgänge nach hergebrachter Art unterstreichen gewissenhaft, vervollständigen lebendig den herben Charakter dieser an sich mathematisch aufgebauten Landschaft. Das ist Kubismus in der Natur.

Vornehmes Grau verdeutlicht die Geschlossenheit der Felsgegend. Leichtgoldne Schattengesamtheiten überflügeln, scharf herausgearbeitet, die schroff gekennzeichneten Besonnungsflächen. Das starre Blau des Himmels brauchen wir nicht zu sehn. Hier setzt der Künstler ein. Er braucht bloß die erhabne Einfachheit der Gebirge. Es gibt auch ganze Reihen grauer Tage ohne Regen. Da kristallisieren sich die Grundformen der kahlen Schluchten mit ihren geraden Steinkanten noch unheimlicher ineinander: unerschaute Achsen schachteln vor unsern Sinnen

kubische Ungeheuerlichkeiten über sich immer höher und abenteuerlicher auf. Hat noch kein Riese diese Welt gesehn? Der Kubismus erwartet seit zweitausend Jahren einen Ergründer und Darsteller. Das frühe Mittelalter würfelte seine klassischen Funde übereinander; damals waren aber die südeuropäischen Länder noch nicht kahl und von der Kultur auf ihre Nacktheit gebracht. Und so mußte der erste Kubismus des Westens bald wieder erschüttert werden. Der reiche Pflanzenbestand wollte Flammenarchitekturen mit waldeingangsartigen Prachtpforten, um darauf groteske Tieranekdoten anbringen zu können: unsre erste Monumentalität hatte damals gescheitert.

Was ich da von den Sabinerbergen sagte, gilt von jeder durch Terrassenbau in ihrer Charakteristik klargelegten Landschaft. Ganz Italien ist großzügig aufgebaut, seitdem es der menschlichen Geometrie unterworfen wurde. — Spanien kenne ich nicht, seine Großartigkeit mag wohl ebenso Menschenarbeit gekennzeichnet haben.

In Deutschland steht auch ein Berg, dessen Formen der Mensch geklärt und seiner Struktur nach fertiggestellt, kurz, ausgesprochen hat: Die Anhöhe, die Schloß Marienberg zu Würzburg trägt.

Der Kubismus, den wir heute haben, entstand auf psychologischer Grundlage, durch die Abstraktion, nicht durch naives Schauen der Natur. Und zwar geschah der Entschluß zum Kubismus in Pablo Picasso, einem Spanier aus Malaga, dem Sohn eines Zeichenlehrers. Er kam aber schon früh nach Paris. Es ließe sich nachweisen, daß der Kubismus schon oft über Paris verhängt war; radikal zum Durchbruch brachte ihn aber erst Picasso.

Dieser junge Künstler hatte einige Augenblicke großer Entscheidungskraft. Seine Gesamtleistung kann uns jedoch leicht schwächlich und dadurch krankhaft angespannt vorkommen. Was er mit männlichem Griff erhascht hat und nun unentwegt festhalten sollte, muß leider oft mit eklektischen Mitteln zusammengehalten werden: einmal, freilich, hat sein panischer Schreck Kristallformen angenommen, und wir hatten eine künstlerische Darstellungsart mehr!

Dieser Kubismus, der uns da beschert wurde, ist nun allerdings nicht erdhaft. Wird er sich unsre hergebrachte Formenwelt zurechtrenken oder muß er der ersten stärkern naturalistischen Gegenströmung sofort unterliegen? Vorläufig ist er noch nirgends bodenständig: seine Starrköpfigkeit kann leicht snobistisch in eine Zufallsakademie

hineingebogen werden! Und so ist es auch bereits vielfach geschehn. In unserm Jahrhundert, wo alles Bedeutende besonders rasch verballhornt wird, muß jede neue Errungenschaft außerordentliche Durchschlagskraft haben, um fortbestehn zu können.

Prüfen wir unsern Kubismus auf seine Dauerhaftigkeit!

Wer ist der Künstler, der ihn uns gebracht hat?

Ein Frühreifer! Ein junger Bohême, der sich Toulouse Lautrecs, des Malers seines Milieus, nicht erwehren konnte. Wie sollte der Siebzehnjährige sein Dasein, das Leben auf dem Montmartre anders gestalten? Das Stoffliche war vor allem ganz ähnlich; etwas alltäglicher, weil ärmlicher bei Picasso; noch verwegen-exzentrischer, höllenhaftig-roßartiger beim aristokratischen Meister! Das dekadente Japanisieren und dabei das Plakathaftpackende des Lautrecschen Vortrags sah Picasso sofort ein: unheimlisch rasch eroberte er sich unter des Meisters Einfluß seine eigne Malweise. Leider wurde aber das Sozialgleichgültige, Amoralische beim Vicomte gar bald vom jungen Montmartremaler ins Grotesk-Sentimentale gezogen. Die Heroisierung einer bürgerlichen Frau wird zum ersten Schwächegeständnis! Die fast arabische Magerkeit des Armes der

Arbeiterin, wo bloß die notwendigsten Muskeln vorhanden, beinah herausgemartert sind, kennzeichnet aber gerade in diesem Werk den rassigen Spanier. Die Symphonisierung von Wäsche und Dampf in Weiß und Wolkigkeit wirkt hingegen unselbständig und literarisch erzwungen.
Die nächsten Arbeiten Picassos zeigen besonders stark die Neigung zur Vereinfachung. Die Abhängigkeit von Puvis de Chavannes wird immer auffallender! Ein kranker Bettler in dekorativem Freskenstil trägt in einem Korb Blumen herbei, die noch im Sinne Odilon Redons gemalt sind. Das Bild ist, wie immer bei Picasso, eklektisch; von drei Meistern entlehnt, und dennoch persönlich, gerade in seiner Abhängigkeit sogar aufrichtig. Picasso arbeitet in dieser Art weiter: Odilon Redon muß auch für die Schläfen eines dahinsiechenden Jünglings Rosenkränze weiterliefern. Und sogar Picassos primitive Zeichnungen hat er lange beeinflußt.
Bleiben wir noch bei den blassen Farben des Puvis de Chavannes, nehmen wir dazu Gauguinsche Konturierung und plötzliche heftige Farbeneinfälle, so sind wir äußerlich mit Picasso einen Schritt weitergegangen! Es handelt sich dabei natürlicherweise um ein Erlebnis des leidenschaftlichen Jünglings, nicht um ein Herum-

experimentieren mit den Errungenschaften bedeutender Zeitgenossen. Nur leider ist Picasso kein Aufdecker von geheimnisvollen Schönheiten in der Natur, sondern ein Atelierkünstler durch und durch. Daher heißen die Spritzer von Kraft und Ungestüm in seinen Bildern Gauguin und Van Gogh, und nicht Blut oder Sonne! Gewiß aber wollte er einmal den Gobelinstil los sein, und so glühte Tahiti, sprühte Arles plötzlich ins Grau eines Montmartremilieus. Und da geschah, was bei Eklektikern so schwer ist, es entwischte ihm etwas rein Persönliches, ja zum erstenmal das, was schließlich seine Tat werden sollte: eine Perspektive im Dreieck! Pierrot und Pierrette sitzen da mit dreieckigen Hüten: und das ganze Bild trägt, ja hebt eine unterirdische Geometrie aus dem Rahmen heraus, ganz nah an uns heran. Alles das noch unbewußt! Die Leutchen trinken zum letztenmal Absinth, zur Erinnrung an Toulouse Lautrec! Dieses reizvolle Bild, der „lapin agile", beweist unbedingt die Aufrichtigkeit Picassos und zugleich die Notwendigkeit in seiner Natur, Kubismus zu bringen. Nun eine Frage! Trägt nicht unvermuteter Kubismus bereits die Interieurs bei Van Gogh? Wahrscheinlich! Das wäre aber nur ein Beweis dafür, daß der ausgesprochene Kubismus bald kommen mußte! Die

Pierrottravestie der eignen Person beschäftigt Picasso ziemlich lange. Das Gewand aus allerhand Lappen zusammengesetzt, die schwächliche Traurigkeit der lunären Masken reizten ihn außerordentlich. Die müden Farbenerinnerungen an Puvis verführten seine Gestalten immer wieder in den alten Kreis seiner Karnevalrevenants. Des Puvis flächenhafte Komposition im Sinne eines Klassikers wie Poussin, hat Picasso nur insofern beschäftigt, als er ihr aus dem Weg ging. Seine Pierrots in Puvisscher Farbenausstattung haben nämlich die Eigenart, sich in Dreiecken einander gegenüberzustellen, um sich kompositorisch gut zu vertragen! Nur einmal sollte die hergebrachte Flächenanordnung über die fixe Idee, daß man sich in einem Kubus am häuslichsten einrichten könne, siegen. Da legte sich aber der Pierrot in der Horizontalen hin und gab seinen Geist auf!

Vielleicht hat Picasso damals an niemand so inbrünstig geglaubt, als an Greco; ihm nachzuphantasieren, sich zu ihm emporzutürmen, dazu fehlte ihm aber die Kraft!

So hörte plötzlich jener unheimliche, an Cézanne gemahnende Achsenparallelismus für einige Zeit auf: Picasso suchte seinen Anschluß woanders. Ja wo? Sogar bei Renoir! Bei Bonnard. Einmal, in einem Damenbildnis, bei Carrière! Er war

ganz müde geworden! Da rettete ihn der Geschmack! Er offenbarte seine Traurigkeit! Alle Farben mußten darin niedertauchen. Übrig blieb ein ziemlich eigenartiges Blau. Oft war es dürftig, dieses fortwährende Blau; und ärmliche, kränkliche Menschen, vielleicht Familien, ganz in Blau, standen ratlos da in einer allzublauen Umgebung.

Gaukler fuchteln ins Blaue. Alles wird Gebärde, doch die Stimmung ist echt, weil sie unsrer Kultur entspricht. Aber selbst die veralterte Theatralik wird auf einmal erträglich, da sie sich als Talentlosigkeit gibt und als solche eine Seelentragöde an und für sich bedeutet! Die Pierrots waren falsches Theater; jetzt, das scheinbar schlechte Spiel ist echt! Die Verlornen im Leben sollte man sie nennen, diese blauen Kreaturen, rettungslos in ihre blaue Welt gestellt. Nichts sei hier aufgebaut. Die blaue Elegie wird traurig, furchtbar traurig, immer noch einmal wiederholt! Hier und da wird auch Grau mit verarbeitet. Nochmals hilft der feine Geschmack; aber nur vorübergehend! Wie hat sich diese Seele mit immer tragischern Farben gekreuzigt! Ein gar rührendes Bekenntnis, diese Fugen in Grau und Blau. Eines Tages durchschaut sich Picasso ganz; er muß auf Paris verzichten! Er ist erlegen, der Frühreife ist erschöpft. Er schaut keine Komö-

dianten mehr in Blau! Seine letzten Visionen verzichten sogar aufs Grau. Er anerkennt keinen Meister über sich, denn niemand kann ihm helfen! Warum ruft er keinen Neuen herbei? Haben ihn die Alten zu sehr enttäuscht? Es ist furchtbar: er hat seine Eingebungen zu eklektisch herausgearbeitet! So wurde ein rein persönlicher Entschluß nötig! Negerkunst, Negerkunst! Afrika sendet endlich die richtigen Primitiven! Als alle die ulkigen, oft geheimnisvollen Gegenstände (ergötzliche Fetische, verhexte Schmuckgehänge, buntverkrauste Häuptlingssessel) in Mengen nach Europa kamen, war die Freude riesig groß! Picasso wurde ein eifriger Prophet dieser herübergebrachten Schaustücke unberührter Kindlichkeit. Sein wirklicher Stil mußte da beginnen. Er wollte nur noch von den allerursprünglichsten Bildern lernen! Also die Neger wurden seine Lehrer! Nunmehr sollten uns seine Köpfe und ihre ganz einfachen, abstrakten Formen überraschen. Keine äußere Ähnlichkeit bringen diese Porträts. Die Hauptgebärde eines Menschen, sein Sichinsdaseinrecken, und dazu die plötzlichen Beschränkungen, Abplattungen seines Wesens seien da breitflächig festgesetzt. Halb als holziges Gewächs, halb als Kristall, so werden Picassos Einblicke in unsre Art

und Weise anberaumt. Der elementare Raumanspruch jedes Individuums springt in die Augen, und dabei verhängt er sich gewissermaßen selbst über seine Welt. Er schleppt einen vorgeburtlichen Raumanschauungszwang mit sich fort. Flächen begrenzen ihn augenscheinlich, schließen aber sein Bewußtsein, seine Entfaltungsmöglichkeiten keineswegs ab. Im Gegenteil, jede Fläche ist das Sprungbrett zu neuen Raumerschließungen. Aus der bloßen Kopfhaltung eines so dargestellten Menschen mögt ihr auf seinen Gang schließen, könnt ihr auf seine geometrischen Möglichkeiten über sich hinauf Anspielungen herauswittern! Der beim Zurweltkommen jedem Menschen zugestandne Raum bleibt immer einfach, selbstverständlich, absolut. Höchstens die zur Zeichnung nötige Ergänzungsfarbe kann subjektiv gewählt und untergeordnet erscheinen. Aber die Farben, ebenso wie die Farbenbeschlüsse erzwingen über sich hinaus Kristallzusammenschichtungen, die logisch in den Betrachter überspringen oder sogar, von ihm vorhergesehn, sich als ein Erlebnis in ihm wieder vielseitig ineinanderschließen.

Nun folgt der Satz in den Kubismus! Der blieb zuerst rein zeichnerisch, um die Probleme monumental zu klären. Der letzte Behelf, auch

Kurvendynamik auszudrücken, wird durch die primitivste Geometrie in Grade eingeteilt.
Gleich darauf noch ein Sprung in Picassos Entwicklung! Und wir stehn beinah außerhalb des Kubismus! In welche Welt sind wir geraten? Mitten hinein unter die allgemeinen Maße des Geistes, in unser seelisches Erleben des auf Erden Anberaumten! Das ist der Rückschlag der Welt aufs Ich und vielfach die Wechselbeziehung beider, des abstrakten Ichs und des Ichs der Welt! Der Brennpunkt liegt nun wieder im Bild, nicht wie früher, außerhalb des Bildes und gewissermaßen im Beschauer. Wir fühlen uns abermals ins Dargestellte hineingezogen und nicht von dem, was vor uns aufgetürmt wurde, in uns selbst zurückgefeuert. Picassos lyrischer Empfindsamkeit mußten seine dramatischen Ausbrüche, voll von Leidenschaft, bald wieder weichen! Hier stehn wir schon am Ende des Kubismus, soweit er seinen Schöpfer angeht. Es beginnen die kubistischen Richtungen, die Schule, die billige Akademie! Picasso selbst führt uns immer weiter seelenwärts. Wir empfinden uns durch ihn in neu erschlossnen Regionen plastisch ausgedrückter Musikalität. Geometrie wird Melodie. Keine Kunstoffenbarung im höchsten Sinne überwältigt uns, aber eine spielerische Seite unsrer

seelischen Einsamkeit entfaltet einige, bis dahin noch nicht ausgedrückte plastische Möglichkeiten. Von hier gehn die meisten Futuristen aus.
Picasso entdeckt sich aber noch weiter einwärts: es scheint beinah, daß er sich anschicke, seine eigne Persönlichkeit aufzugeben. Was uns durch ihn zugänglich gemacht wird, ist ein allgemeingültiges Schema.
Picassos Tat ist damit getan: seine künstlerische Bedeutung, abgesehn von seiner eigentlich literarischen Fähigkeit, Abstraktionen auszudrücken, läßt sich heute noch nicht überblicken. Es scheinen auch noch weitere Möglichkeiten zu einer Entwicklung in ihm vorhanden zu sein.
Wir können vorläufig vom Schöpfer zurücktreten und die neue Kunst als Frage an sich, als Aufgabe für Kommende, näher betrachten.
Nur die Hysterie unsrer Zeit hat eine so abstrakte Formulierung eines Programms für bildende Kunst hervorbringen können!
Das berauschende Sichausschäumen der weitaus reichern sogenannten Impressionisten hat bereits in Cézanne einen herben, zurückfassenden Gegenwirker gefunden: hier war aber noch alles gesunder Instinkt, würdige Selbstbesinnung vor der Staffelei, männliche Priesterschaft in der Natur, kurzum selbstverständliche Größe.

Freilich steckt auch Cézanne voll von bürgerlicher Schulmeisterlichkeit. Er war wohl der Grundleger zum modernen Akademismus! Und somit wäre Picasso nur sein radikaler Nachfolger!

Will nicht gar oft das Licht, die klare Luft, wie sie uns bei Cézanne warm anlächelt oder kühl umfächelt oder sogar feucht zuhaucht, sich wie von fernher zu einem Kristall zusammenschließen?

Die leise symmetrisch herausgeholten Bäume bleiben in allgemein-geometrischer Selbstverständlichkeit bescheiden an ihrem Platz. Und seht, ein ganz unvorhergesehnes, ungezwungenes Luftphänomen schwebt aus der anspruchslos grauen, bescheiden grünen Landschaft auf uns zu, über uns hinaus! Nein! Ganz leicht, aber entschieden und eindringlich, in uns hinein!

Oder: ein Wald besinnt sich einer Grottenverwandtschaft oder seiner geistigen Herkunft! Auf einmal kommt es über uns: wir müssen uns hineinversenken in diese Waldwelt, die uns so vertraut anheimelt, die in sich, in ihrem Innern, einen Schwerpunkt andeutet, der einem andern gleichen in uns die Wage hält. Wie leicht und doch wie umgeistert atmen wir in Cézannes Wildnis. Der Ordnung des Waldes entspricht unser Chaos. Und umgekehrt: unsre Schöpferlust

findet im Wald ihre Sammlung. Wir mutmaßen einen Kristall, der in sich allen Regungen und Richtungen der Landschaft den Frieden verbürgt.

Picasso hat somit in Cézanne wohl seine Kompositionserlebnisse vorgefunden und sie dann kühn und ausdrücklich herausgeschält.

Nun geht der Zyklus plastisch musikalischer Erschütterungen und Beruhigungen an. Eine Mandolinenspielerin, eine Geigerin, ein Dichter, ein Stilleben: bei allen das friedfertige Dämmern der Seele und Dinge in rhythmischen Schichtungen. Oft nur die Welt des Dargestellten in seiner kristallischen Selbstartigkeit, dann plötzlich seine verhängnisvolle Dämonie in überraschenden Farben melodisch angetippt. Dann abermals der Darsteller: ganz befremdend in diesen abstrakten Dämmerungen; denn meistens taucht er auf, wenn er durch eine naturalistische Beobachtung am Modell festgehalten wird! Dann aber wieder symphonische Rätselaufstellungen, unweigerliche Verschwiegenheiten einer Seele, leichtklagende Entsagungen und dazwischen nochmals freudige Einfälle; alles das haarscharf herauskristallisiert und durch die Farbe unterstrichen und zugleich gemildert.

Wer diese Empfindungen miterleben, aus sich selbt hervortönen lassen kann, wird sie lieben;

für den sind sie auch schön. Für Picasso waren sie jedenfalls ein Ausweg. Ein Weg sind sie aber sonst für niemand!

Oft hat man vor solchen Bildern den Eindruck, die Symbolik unsers eisernen Zeitalters wirke auf uns ein, etwas Unerhörtes wolle uns in neue Kristallisationsmöglichkeiten miteinbeziehn! Daran dachte aber der Künstler nie. Seine Beziehungen zu Leben und Natur sind überhaupt gering. Er liebt den Montmartre und entsinnt sich in grauen, oft leicht gebräunten oder auffallend überblauten Schichtungen seiner spanischen Arabeskenbestimmungen. Fast immer lauscht er nur auf gefällige und leichte Musik. Und da verliert er sich in seiner Betrachtungsweise und entweicht traurig lächelnd den bunten Schwierigkeiten einer persönlichen Auseinandersetzung mit der Natur.

Er sieht Paris in winzigem Format. Einzelne Teile Silbergrau geschaut; goldne Einsprüche dagegen, blaue oder braune Verwandtschaften mit beiden. Alles das durcheinandergewürfelt und dabei doch übereinandergestellt. So ist seine Vision! Er betrachtet die Stadt mit literarischer Voreingenommenheit. Er gibt sie in Stenogrammen wieder! Die Ohnmacht vor den Schauern einer Großstadt wird als genialische Nonchalance

ausgegeben und als modern kolportiert. Alles was ungewohnt ist, muß gleich modern sein! Dabei aber immer die Wappen eines starkbegabten Farbenvirtuosen. So, zum Beispiel, das Grau der Seinebrücken, wundervoll goldbraun, berankt von den klaren Wasserspiegelungen des Flusses. Oder in zärtlichem Rosa auseinandergelegte Flächen, übersponnen von champagnerblonden Sonnenfloren als chaotische Zurechtlegungen einer Dichterseele. Überall Farbeneigentümlichkeiten, zeichnerische Aufrichtigkeit, fast nie aufdringliche Preziosität, aber auch nur ganz vereinzelt echte Naivität!

Vielfach wird Braque als der Begründer des Kubismus angesehn. Ein klares Entwicklungsganzes ergibt sich jedoch nur bei Picasso!

Der kam psychologisch zur Negerkunst und dann logisch weiter zum eigentlichen Kubismus, und noch weiter zu seinen Seelenkristallen und Farbenschnitzelporträts. Von diesen ging dann Severini auf ziemlich eigenartige Weise aus. Viele Vorboten des Picassismus hat es gegeben. Kein Künstler der jüngsten Generation hat aber so verzweifelt Ernst gemacht mit der abstrahierenden Zusammenraffung und Ineinanderbiegung des künstlerisch Erlebbaren. Wo jeder andere fertig gewesen wäre, da gerade setzte Picasso ein.

Und sein Werk, das er zuerst gar nicht zugänglich machte, hat bereits ganz große Wirkungen ausgeübt. Er ist historisch geworden.
Erst jetzt scheint es, daß wir ganz ohne Renaissance auskommen können! Komposition im Sinne der primitiven Toskaner hatten wir schon früher: Gauguin, Maurice Denis, die meisten Neoimpressionisten behandeln das Bild vor allem wieder bildhaft. Sie schwankten aber zwischen dem Lyrischpersönlichen in der Einmaligkeit jeder Schöpfung und dem Bloßdekorativen, Stimmungsgemäßen hin und her. Hier hingegen stehn wir vor einer Revolution, die uns zum Schema zurückgeführt hat. Die Abwendung von der Natur? De Maîstre sagte von ihr: Qui est cette dame? Je ne la connais pas! Hier hat sogar die Kunst mit allgemeingültigen Begriffen zu rechnen. Wir unterliegen einer unerbittlichen Geometrie: wir werden uns an diese Kunst gewöhnen müssen!
Der Modernste kann uns aber sagen: so horcht doch auf die eigne Unterwelt; sie ist voll von mathematischer Gerechtigkeit, voll von rhythmischer Verheißung, ganz musikalische Güte. Ihr könnt plötzlich die Antwort auf euer Rätsel in den eignen Bronzegrotten erlauschen.
Lassen wir das für die Spätern. — Welches ist augenblicklich das Grundgesetz, dem sich diese

Würfelspieler unterwerfen müssen? Herrschaft der Graden! Das sind Darsteller einer psychologischen Geometrie, keine Gestalter mehr im alten Sinn. Das Dreieck besiegt das Runde. Sehn wir von Picasso ab. Befragen wir den Kubismus als solchen! Was sieht er? Das Steile! Was bevorzugt er? Die Nase! Die Nase wird Trumpf! Das Rundliche war das Maß der Hochrenaissance. Die Locke wirkte barock und mußte zur Allongeperücke auswachsen. Die Ohrmuschel beherrscht das Rokoko. Sofort sollte das Mündchen dem Öhrlein ähneln.

Bei den Griechen mußte das Gesicht vereinfacht, zur Einfachheit des Leibes gestimmt werden, nur so ließ sich ein Gesamteindruck hervorbringen. In der Gotik wurde das Gesicht, als Träger des seelischen Ausdrucks, zur Hauptsache. Deshalb mußte der Körper, entweder abgehärmt und zergliedert oder von Knittergewändern verdeckt, dem Kopf unterworfen werden.

Das stilistische Gleichgewichtsbedürfnis unsrer Kubisten und Futuristen setzt neben die Nase, die sich, an und für sich, einer einfach-geometrischen Form, dem Dreieck, nähert, noch dreieckige Wangen, Münder, viereckige Augen; verteilt plötzlich plumpe Walzen auf Antlitz und Leib, vergittert den Akt, sieht auf einmal römisches

Reticulatum, kassettiert das Firmament, und so fort. Das stilistische Auswiegen eines Bildes wird zur Hauptsache. Pflanzen, Tiere, auch Menschen sind Gewichte und Erleichterungen, um den Bildausdruck komplizieren und verfeinern zu können. Dieses Spiel mit der Wage läßt sich ungemein weit führen. Farbe und Zeichnung dürfen dabei gleichmäßig beteiligt sein oder werden einander wechselweise unterliegen.
Unter den jungen Künstlern ist Picasso der problemreichste.

PICASSO IST GESTÄNDNIS, EINSTURZ, MELODISches Insichversinken. Seelisch-Gefaltetleben, Stimmung. Seine Tat wird in einem Innerlichsten geboren; die Bejahung vollstreckt sich durch künstlerisches Ergriffensein: der Kristall bleibt unterweltlich. Futurismus behauptet, legt los; niemals bekennt er, sondern er entblößt sich. Keine Melodie, kaum eine Symphonik: Futurismus durchschrillt jedes Wittern irgendeines Vergewissertwerdens absichtlich. Soviel läßt sich grundsätzlich über ihn sagen; im übrigen können wir bloß von Futuristen reden: keiner gleicht dem andern.

Carrà: eine eigentlich unmöglich vorherzusehende Steigerung des Impressionismus. Nicht seine Erfüllung! Die deutete Pissarro an, Cézanne trug sie zu uns empor, denn er überatmet sozusagen das Impressionistische seiner Umgebung; er ist ja noch viel luftvoller, leichter als Monet, bedeutend erdhaft abgründiger als Courbet. Carrà hingegen gelingen bloß persönliche Folgerungen seines Impressionismuserlebnisses. Er verliebt sich ins morceau de peinture; auch ihm gelingen zauberhafte, zu malerischster Einzelhaftigkeit staunenswert befähigte centimètres carrés. Seine

Anschauung in Grau belebt sich, wie unvorhergesehn, mit reizvoll mikroskopischen rosa Plötzlichkeiten oder zitterhaften Grüngebildchen, die so zart sein können wie perlendes Hervoräugen irgendeines traumversunknen Augenblicks. Das kann jedoch auf einem taufeuchten Blatt ebenso rein geschehn wie auf dem schweißbenetzten Hals einer Tänzerin oder in der Pupille eines Kindes.

Nun sieht aber Carrà, der Italiener, hervorwälzend plastisch, barock: daher mußte ihn, den Temperamentmaler mit bildhauerischem Auftürmungsbewußtsein, der Mangel an Bildnismäßigkeit bei den französischen Impressionisten besonders empfindlich beunruhigen. Der Impressionist hilft sich immer durch die Stimmung, die Stunde, die ist sein Bild. Was bei einem Landschafter im gleichmäßigern Süden fast selbstverständlich erscheinen könnte, wird im wetterwendischeren Nordfrankreich bereits verwegen. Immerhin stehn ausgezeichnete Bilder von Monet, Pissarro, Sisley als packende Gesamtheiten vor uns. Die offenkundige Treue der Jahreszeiten in der Provence erzog sich jedoch schon damals das kindliche Gemüt Cézannes zu jener südlichen Unbeirrbarkeit und Festigkeit, durch die sich eine Tat, unsre junge Bildhaftigkeit, ereignen sollte. An der

Rhône wurde ursprünglich der neue Standpunkt eingenommen.

Carrà hielt aber am prickelnden morceau de peinture der Pariser fest. Ja, er vereinzelte, verselbständigte es immer mehr. Monets naturalistische Voreingenommenheit konnte noch eine Landschaft zu bildhafter Betrachtung zueinanderräumen; Carrà empfand jedoch, durch seine schrittweise Ergriffenheit beim Beleben eines malerischen Erlebnisses wach gemacht, solche Festlegungen im Raume von zeitlich auseinanderliegenden Eindrücklichkeiten bereits für sich als unstatthaft. Er zählte die Ergebnisse seines Schauens auf, reihte sie aneinander, überstufte sie in zeitlicher Reihenfolge, verwarf aber zugleich als klarer Plastiker ihre musikalisch rhythmische Emporgipfelung, indem er zuerst seine eingeprägten Eindrücke durcheinanderwürfelte und dann sofort miteinander raummäßig ordnen konnte: dabei ergab sich das analytische Bild. Carrà hielt es fest in der Hand. In greifbaren Splitterungen entrollte sich ihm die eigene Kunst.

Carrà ersann sein Porträt. Wir alle verleiblichen unsern Ruck in die Welt. Bei jedem ist er bestimmbar, weil grundverschieden. Als erster erhascht ihn Carrà: stenogrammatisch setzt er charakteristische Gebärden der zu einem Porträt

von seiner Hand geeigneten Persönlichkeit als rhythmischen Grundzug fest. Dieses Hauptgehaben eines Menschen wurzelt er aber überall an der Bildfläche an. Alle Gelenkigkeiten des Körpers werden in die Ebene übertragen. Diese Aufteilung des Raumes geschieht, damit Aufbau da sei, denn im übrigen ist ein Porträt von Carrà rein analytisch. Die Persönlichkeit des Dargestellten behauptet sich bloß durch Impressionen des Künstlers. Ein Netz persönlich bewegter Reflexe und Beziehungen der in ihrer Mechanik durchschauten und zerspaltenen Einzelerscheinung wird entsponnen: bei einem Porträt kann sichs nur um rhythmische Aufzeichnungen einer in sich geschlossenen Einheit drehn. Die verborgne Dynamik des Menschen wird bei Carrà zum Kernpunkt. Und wenn wir seine Porträte umdrehten: er ließe uns durch abgelauschte Zickzackstellungen dennoch die gleichen Wesentlichkeiten erkennen: was er an seinem Modell erschließt, bleibt nämlich bodenlos.

Zurück zum Maler, zum Impressionisten! Das am Darzustellenden gewonnene morceau de peinture genügt: der geprägte centimètre carré verträgt keine sich heranähnelnden Nachbarschaften, daher wird er isoliert, in der Bildfläche spontan richtig eingestellt, damit er sich in einer

vorgefaßten Farbskala immer noch selbständig wirkungsvoll einordnen lasse. Carrà beobachtet nämlich in jedem Menschen, den er analytisch erbringen will, ein vorherrschendes Pigment. Auch dieses sammelt, unterwirft sich alle Farbeneindringlichkeiten, damit im Bilde ein koloristischer Wiegepunkt entstehe.

Die morceaux de peinture beschweren, wo sie eingesetzt werden, ihre rhythmisch vorgemerkten Bewegungsgespinste; aber sie tragen sich dabei zugleich auch selber samt ihrer bereits bauchig angedeuteten Aufrißanlage, aus der Bildfläche kristallhaft vorspringend, dem Betrachter überplastisch entgegen. Eigentümlich und barock wälzen sich somit Carràs Kernpositionen aus ihrer eignen Einheitlichkeit hervor. Wir denken plötzlich an unsichtbare Rückenhaftigkeiten, wittern nach koloristischen Achselbetrachtbarkeiten, erfinden plastische Schulterenthüllungen, selbst dann, wenn wir auf Nase und Nabel blicken sollen.

Carrà benützt seine sich überkrümmende Anschauung aller Gegenständlichkeiten zu abenteuerlichen Neuversuchen: ein Dahinter gibts nicht mehr; alle koloristisch rhythmischen Erlebnisse bei seinen Darzustellenden haben ihren Niederschlag in einem morceau de peinture

gefunden und werden nun vorgeführt, aufgerollt. Von rückwärts nach vorn geholt. Mund und Haar, Hand und Nacken, Finger und Ferse, Augen und Ellenbogen können zu koloristisch einträglichen Beieinandern werden, damit sie sich gegenseitig abtönen und töten oder auch steigern und ergänzen. Alle Beziehungen des Künstlers zum Porträtierten im Laufe unendlicher Sitzungen und verschwiegener Beobachtungstage wirken rhythmisch zu einem hervorquellend Bildhaften zusammen. Keine Stunde zur Rettung der natürlichen Zusammenhänge wird mehr, wie zu Zeiten der Impressionisten, vorgetäuscht, das Künstlerische feiert Orgien: Minuten von Busenschwärmereien, Halsträumereien, Sekunden von Schulterneinprägungen tanzen, reihen sich um eine rhythmisch plastische Grundeinheit und erwirken die Phantasmagorie eines Menschen in allen seinen Gelenkigkeiten und Farbenspiegelungen.

Carrà malt nicht bloß Personen: auch Städte, Stadtkristallisierungen, wie die Mailänder Galerie, zwingen ihn zu analytisch malerischer Zurechtlegung. Auch da farbenprächtige Entfaltungen, Wirklichkeitssilbern durch das zersetzerisch vorsätzliche Grau seiner Grundveranlagung; perlende Sonnenblicke durch die

mechanistischen Umglasungen des Alltäglichkeitenbelebers!

Severini ist ein entschlüpfter Akademiker. Er wollte das Zeichnerische aufgeben und ist kalligraphisch geblieben. Seine Farben sind bunt und laut, blutlos; und obschon unnaturalistisch in Gebrauch genommen, dennoch von der absoluten Farbe himmelweit entfernt. Zwischentönen geht er aus dem Weg; das Scheinen des elektrischen Lichtes erbringt er auf erfinderische Art, durch spezielle, divisionistische Malweise. Seine Farbenanlagen sind insgesamt kalt, tulpenfeldmäßig; eigentlich ungewöhnlich, nicht neu. Trotzdem ist ihm das futuristische Paradestück, der „Grand pan pan", ein hochkennenswertes Bild, gelungen.

Um den Pan pan zu verstehn, hieß es, bei seinem ersten Erscheinen, solle man sich in die Vorstellung eines Angeheiterten, bei dem die Bilder zerflitzen, durch dessen Brummschädel Vormalungen und Erinnerungen durcheinander geschnitzelt fetzen und fegen, hineindenken; heute ist man weiter: wir finden vor diesem „Schinken" das freudige Lächeln, das ein tollkühnes Stilunternehmen begrüßt. Immer wieder anlächelt, immer noch begrüßt. Es handelt sich auf dem Bilde um eine Zusammenkunft von Gecken, Tänzerpärchen, Freudenleutchen, kurz

von aufgeregten, zerfahrnen, in sich zerrißnen Menschenkindern; weg daher mit der naturalistischen Aufklärung, mit dem langweiligen Angeheiterten, weg mit jedem Kompromiß des Herumdokterns; der Stil des Milieus in Montmatre ist gerade durch severinisches Amputationsverfahren auf das angemessenste hervorgespiegelt, angeschlagen und festgenagelt worden.

Wie feingeputzt, wie nagelneu die Farben blenden: allerletztes neoimpressionistisches Verfahren! Die Farbflächen, in der Größe einer Skatkarte, sind noch säuberlich eingeteilt: jedesmal, wenn man Kontrolle anlegt, der Eindruck, man mache eine Bonbonschachtel auf. Und doch, wie gelungen der Zusammenhang, der Ineinanderklang von Lokal, Mädchen, Dandys, Zigeunergeklimper, Tellergeklirr, alles bei elektrischem Licht! Ja, das ist elektrische Beleuchtung. Zigeunermusik ist das, das sind befrackte Spieler, befrackte Kellner. Gecken, ohne Gesichter! Höchstens ein Auge: das andre haftet irgendwo im Bild auf der Wade einer Tänzerin in Hochrot. Schwarz spielt aus, das ist eine Kartenpartie. Also Schwarz, ein Lappen Frack. Rot! Rot legt drauf. Rot sticht fast immer. Schwarz kommt nochmals, Schwarz winkt nach Schwarz. Schwarz nochmals, hoch oben, in der Ecke des Bildes. Ein Pikkönig in der Erinnerung!

Wo? Auf der Schulter der Herzdame. Nun Rot hintereinander: ein ganzes Schnittmuster für ein Rotbein. Zwischen neoimpressionistisch aufgetragnem Lilalicht. Ist diesmal Schwarz Atout? Unten eine ganze Reihe Treffbuben, alles als Kartenblatt aus dem Kartenkranz hervorgrinsend, selbstverständlich zerschlissen, nur uns, die hier kiebitzen, sichtbar. Die Roten, oben im Bild, wissens gar nicht. Übrigens spielt Rot gegen Schwarz? Niemals! Doch der Treffkönig schließt sich soeben an die Karodame an. Nein, es sticht der Pikbub. Er heimst die Herzdame ein. Oder die Karodame? Ja, aber der Treffkönig. Der Treffkönig die Schenkel, der Pikbub den Hals. Zigeunermusik, elektrisches Licht. Der Futurismus kommt dran. Pik-As! Er hats gewagt. Er gewinnt die Partie. Pik-Zehn! Und die Musik, dieser Tanz, welche Freude, beim Tanz der Roten dabei zu sein. Glücksfall, Zufall: futuristischer Totentanz.
Soffici: ein dichterischer Maler und ein malerischer Dichter, sehr reich an Pariser Kenntnissen. Er verfocht noch die Richtigkeit des Impressionismus, so lange lebte er im quartier; eine gute impressionistische Grundlage sah jedenfalls dabei für ihn heraus! Eigentlich liegt ihm aber das vorletzte Paris nicht besonders, viel eher steht er toskanischen Primitiven nah. Bevor er sich seine

letzte Unterlage schuf, begleitete seine eklektischen Streifzüge vor der Staffelei allzu leicht ein Schwung ins Dekorative; das war seine Schwäche. Futuristische Umgebung gebar in ihm eine künstlerische Leidenschaft: das Peripherische. Seine Farbe hat nämlich den impressionistischen Fleck aufgesogen; beziehungslos zum Divisionismus behauptet er das Farbenperipherische: niemals versteigt er sich ins Absolute! Dazu ist Soffici zu skeptisch: ein bester Rest von Impressionismus hält ihn ab, aus dem natürlich Gegebnen und hergebracht Plastischen ins Farbenmetaphysische hinüberzusetzen. Er sattelt überhaupt nicht um; mit seinem heftigen Temperament, das leicht zum Dilettantismus verleiten könnte, wittert sich Soffici auf Grenzwegen zwischen einem innersten Frühern und seinem vorweggenommenen Futuristischen zurecht. Geschmack hilft ihm dabei, und Geschmack wird seine Gefahr werden!

Soffici sammelt Eindrücke, stimmt sie langmütig ab, wiegt sie bei geschlossenen Augen aus und setzt sie dann, wenn sie den Grenzbereich des Tatsächlichen zu verlieren drohn, wie farbige Entscheidungen, letztpersönliche Richtersprüche hin. Er benutzt die Farbe gewissermaßen im äußersten Augenblick ihrer Dienstbarkeit; noch

ein Aufzucken künstlerischer Unweltlichkeit, und seine Farbe wäre nicht mehr tatsächlich, sondern sie hätte sich zur Flamme enticht, sie wäre Licht, selbstleuchtende Bedeutung, reine Unbedingtheit geworden! Demgemäß bleibt Soffici auch Landschafter, die frischen Überraschungen des eignen Pinselstrichs halten ihn von seiner intellektuellen Liebhaberei für Abstraktheiten immer noch ab: das heißt aber: genau im Peripherischen fest. Seine Analysen sind ebenfalls peripherisch. Er malt Stilleben. Erläutern wir an der Blume als solche: wie die Knospe sich erschließt, um ihrer Rundhaftigkeit willen, als Blume aber über den Saum nicht hinauskann, in diesem Sinne entfaltet, zergliedert Soffici Gegenstände. Er zweifelt gewissermaßen seine Kunstbeschlüsse, seine Vorwände zum Bilde noch an: darum zergliedert er sie. Am liebsten Geschliffenes, das läßt sich am vernünftigsten bis an die Grenzen des Abstrakten herauskanten. Er entknospt sozusagen Flaschen, kapselt Gläser auseinander. Die den Dingen innewohnende Rundmöglichkeit soll erbracht, ausgelegt und bis an ihr letztes Deutungsmaß veranschaulicht werden. Der äußerste Raum aller Sachlichkeit wird nervisch wahrgenommen. Nervisch ist Soffici in starkem Grade.

Eigentümlich: Soffici liebt die Peripherie der Großstadt am allermeisten. Nichts reizt ihn mehr als der letzte übers Land hinauswachsende Saum einer modernen Großstadt: und zwar geschieht das ebenso programm-futuristisch als hergebracht landschaftlich. Das Farbenkunterbunt schreiender Stadtreklamen, zwischen Milchwirtschaften im Grünen, um Endbahnhöfe der Elektrischen, dazu deren bunte Signalscheiben, Vorstadtmenschen, alles das ist für Soffici unvergleichlich. Er verheißt immer eindringlicher den Kubismus der Brandmauern. Die immer neue Farbentätigkeit der wechselnden Reklame auf Holzgerüst, Anschlagsäule oder als Mauerwand wird für ihn, kurz vor dem Verblassen der Farbigkeiten, ein lebhaftester Ausdruck eines mechanistisch Peripherischen.

Boccioni: der erste futuristische Bildhauer. Seine Malereien blieben lange im Symbolisch-Sentimentalen befangen. In der Bildhauerei hat er aber plötzlich einen einzigartigen Standpunkt eingenommen: und nun kann er auch malen. An Stelle des Sentimentalen ist ein kühnliterarisches Element getreten: das Symbolische löste futuristischer Fanatismus ab. Jahrelang gebärdete er sich phantastisch ohne zwingenden Ausdruck: wir sehn, zum Beispiel, vor uns, in Gips, eine Mühle mit den Zügen des Müllers, oder besser

den Müller mit dem unbeseitigbaren Tagesbild und Traumesausdruck seiner Mühle, dazu die fixe Idee des Wetters, die Besorgnis um Wind und Sonne. Unmögliche Plastik: und doch, aus diesem krausen Durcheinander von Metaphysik, von futuristischer Besessenheit und plastischer Stellungnahme ergab sich schließlich für Boccioni ein neuartig kantig gestaltetes Barock.

Wir stehn vor seinem letzten Werk: ein schreitender Mensch in seiner fernsten Bedeutung. Unser tagtägliches Schreiten will Eingehn in die Sterne! Haben wir eine Bestimmung? Wir sollen unsre Bestimmtheit erwandern. Daher sind Pilger, Bettler poetisch. Boccionis schreitender Mensch beseelt seine plastische Behauptung im Raum durch das Gehn: bisher gabs bloß Menschen in Ruhe, die zufällig ausschreiten konnten, nun ists aber das Schreiten als solches, das den Leib beherrscht, sich selbst als Leiblichkeit einnimmt, das Verkörperte sozusagen überhaupt aus seiner Möglichkeit zu hasten heraushebt. Ein Knie, Hüften sind dabei am wenigsten beschäftigt; Knöchel hingegen möchten eigentlich Richtung sein, hervorbrechen; Fersen meinen ein gewaltiges Beharren; Sohlen schleppen Raum mit sich; Brüste symbolisieren ein Sichschmiegen des Mikrokosmus Mensch zwischen Sternenbildern:

der Hals ist die Absicht eine Verlängerung des beinegetragnen Rumpfes ins Unermeßliche; der Kopf bleibt eine ewige Überraschung durch die im Geistigen tatsächliche Verwirklichung einer Unentwegtheit. Im Haupt wälzen wir eine ganze Welt durch unsre Bahnen: ungeheure Vorstellungen gehn mit uns gleichen Schritts, Urerinnerungen segeln mit dem Instinkt als Steuer, wie eine Schutzflottille um den Schreitenden durch Straßen, über Brücken, zum Gebirge, bis ans Meer. Wir sind durch Boccioni ein Plastikum von Dynamik, Geistigkeit und zu Bewußtsein emporgewirbelter Kreiselgesetzlichkeiten des eignen Körpers. Ein Vielzuviel ist der Mensch, sein Weltwittern ist aber bereits das annäherungsweise Einsammeln der Einzelkreisungen der absonderlich verwickelten Leibhaftigkeit: auf plastischer Einfachheit, auf einem räumlich allgemein Faßbaren beruht das Bewußtsein. Mit unsern Bewegungen brechen wir unaufhaltsam in beseelte Geometrien ein: auf Schulter und Schenkel tragen wir noch nicht ausgesprochene Raumkristallisierungen in unsre Schreitungsrhythmik hinein: drum stehn wir als plastisches Moment beim Schreiten, insofern durch unser Gehn der Raum überhaupt erst erwirkt und begrenzbar wird, entsteht.

Hierbei gebiert sich der Stil einer energetisch erfaßten Epoche vor unsern Blicken.
Durch Boccionis plastische Weissagungen werde ich immer und immer wieder an Doktor Mieses' Buch vom Leben nach dem Tod erinnert.

EXPRESSIONISMUS

DER VOLKSMUND SAGT: WENN EINER GEhängt wird, so erlebt er im letzten Augenblick sein ganzes Leben nochmals. Das kann nur Expressionismus sein!

Schnelligkeit, Simultanität, höchste Anspannung um die Ineinandergehörigkeiten des Geschauten sind Vorbedingung für den Stil. Er selbst ist Ausdruck der Idee.

Eine Vision will sich in letzter Knappheit im Bezirk verstiegener Vereinfachung kundgeben: das ist Expressionismus in jedem Stil.

Farbe ohne Bezeichnung, Zeichnung und kein Erklären, im Rhythmus festgesetztes Hauptwort ohne Attribut: wir erobern unsern Expressionismus!

Alles Erlebte gipfelt in einem Geistigen. Jedes Geschehn wird sein Typisches. Da die Notwendigkeit, sich zusammenfassend zu äußern, in vielen Köpfen entscheidend einsetzt, vehement hervorzuckt, bekommen wir einen Stil. Er wird allgemein verbindend sein und die Äußerung des Persönlichsten fördern und erleichtern. Unsre Not, so und nicht anders zu tun, ist keineswegs im Sinn einer fatalistischen Notwendigkeit gedacht, sondern im Geiste von: Eines tut not!

Folglich Freiheitsbewußtsein. Künstlerisches Behaupten. Die Dinge, die wir schöpfen, sollen ichbegabt sein: nicht für unsern Standpunkt perspektivisch entfaltet, sondern aus sich selbst hervorkristallisiert. Der Mittelpunkt der Welt ist in jedem Ich; sogar im ichberechtigten Werk. Der Rahmen des Gemäldes wird die Grenze seiner Begreifbarkeit; das Bild zieht uns weder zu sich, noch weist es uns einen Platz zum Betrachten an: es wälzt sich aus sich selbst in seine Ertastbarkeiten. Wenn wir beim Schöpfen sind, so geben wir dem Ding seinen geistigen Schwerpunkt, der zugleich der Mittelpunkt seiner Sachgemäßheit sein muß. Damit hats einen Kern. Von dem strömt nun unsre eigne Leidenschaft aus. Wir staunen, daß wir sie so zusammenfassen und dadurch steigern konnten.

Der Kubismus ist perspektivisch als Höhenansicht gedacht, ähnlich wie das Curt Glaser bei den Chinesen aufdeckt. Dort entrollen sich die Dinge unter uns wie aus einer Art Vogelschau. Ein Auge im Aeroplan blickte gewissermaßen in den Kubismus. Nun gings noch weiter: die Dinge zeigten von selbst ihre innern Geometrien. Sie strahlten aus eigner Seeleninhaberschaft. Folglich abermals mystische Perspektive, Auftakt zu einer Hierarchie. Rückfluß in den Ichkristall.

Die Bewegung entstand in Paris, ziemlich gleichzeitig in verschiednen schöpferischen Menschen; Gleizes, Picasso, Braque, Metzinger zogen ihre Schlüsse aus Dérains Erdeutlichung des Geheimnisses von Cézanne. Delaunay ist der erste bewußte Expressionist. Betrachten wir sein vollkommenstes Bild, den Eiffelturm. Bereits das Gesicht des Eisenturms. Das Gegitter ist Geknitter. Der Recke fällt ebensogut von den Sternen herab, als er von der Erde aufragt. Im Geistigen ist es auch so. Unsre Heimat ist oben. Wir leben hier unsre Sternenabkunft. Auch die großen Werke. Sie sind sogar noch entschiedner sternheimatlich. So ein Turm hat daher keine Lotrechte. Sie sinkt unter der Last der Sterne ein, somit knickt der Turm überall zusammen. Er ist eine Ziehharmonika, von oben ebensogut festgehalten wie von unten. Gestirne spielen darauf. Das Haus ist wohl auch so, der Eiffelturm wurde jedoch der moderne Bau überhaupt. Deshalb ist er noch losgelöster vom Raum als irgend ein Gebäude. Er ist Gerüst und Gerippe des Zukünftigen. Er ist scheinbar nutzlos. Dient keinem Zweck. Alles das ist über ihn bei Delaunay gestaltet. Um den Eisenriesen müssen sich immer Gewitter bilden, die sich dann irgendwo, in der Beauce oder der Champagne entladen

mögen. Nur der Künstler sieht das. Er vermutet einen ewigen Wolkenknäuel mit Gitterblitzen. Auch unsre Mansardenverstiegenheiten zu Paris haben etwas vom Eisengetreppe des Stahlzackensymbols an der Seine. Die Stadt ist ganz eigentlich unaufhörliches Gekletter, unzersteigbares Treppauf-Treppab. Somit haben die Pariser den Eiffelturm, seitdem es Miethäuser mit sechs, sieben, acht Stockwerken gab, in einemfort erstiegen. Schließlich mußte der Erklimmerturm dastehn mitten unter dem Klettergeschlecht. Er selbst ist der erste Expressionist. Der Eiffelturm hat ein Seele: er ist ein Künstler. Er ist auch der Vater von Delaunay.

Absolute Farbe kann nur beruhigt sein. Delaunay begreift Farben im Augenblick, da er sie noch zum Stillstehn bringen kann. Sie ist dann Fläche geworden, nicht Farbfleck! Sie scheint noch zu atmen: darum ist sie oft neoimpressionistisch übersprenkelt. Sie glutet aber auch als Fläche geometrisch entfaltet in ein Kompositorisches: in Delaunays Farbe bewegt sichs noch.

Paul Klee beklebt gewissermaßen seine Bilder mit den absoluten Ergebnissen seiner Farbenverarbeitungen. Oft huschen sie noch geradezu hauchhaft auf und davon: wie überflammenhaft. Klee ist jedoch in der Farbe zu stärkerer Beständig-

keit als Delaunay gekommen. Dafür verlebendigt er häufig seiner Farben Atemgeheimnisse mit graphischen Zeichen. Etwas noch Tunesisch-Ungekanntes, etwa wie künftige Fliegenschrift, zaubert um seine Schöpfungen.

August Macke war in seinen letzten Bildern, in der Richtung auf die freizüngelnde Farbe zu, sehr weit gelangt. Was bei ihm besonders erstaunlich: er hat eigentlich am Gegenständlichen festgehalten. Er geistert Menschen und Pflanzen wie aus einem astralen Regenbogen in das Tal der Tatsachen. Wie durch leuchtende Prismen flammen oder schatten wir, teilhabend an der absoluten Farbe, bei Macke dahin. Wir werden dabei beinah unser, von einer andern Welt aus, Auf-die-Erde-Geträumtsein.

Den entscheidenden Eintritt in eine neue Epoche bedeutet Wassili Kandinsky. Wir sehn sehr oft bei alten Werken über die Komposition (und unabhängig davon) Farbenharmonien dahinwolken. Wir wollen kein durch die Zeichnung aufgerichtetes Theater mehr dulden: lassen wir es wegfallen. Und wir sind gleich bei uns zu Hause. In der körperlosen Seele. Mit Kandinsky bei seinem tiefsten Traumzauber. Er zeigt uns Wahrzeichenverglasungen. Entscheidungskristalle. Blaue Kundgebungen des Beschlusses vor

ihren Einkörperungen in Taten. Er bringt uns sogar Gelb erregt in das Abenteuer irdischer Bestätigungen von seelenlila Wunschgeburten.
Zuerst war die Güte: wir schleierten, kaum roterknospt, veilchenzart und blausicher in morgenrosa Verliebtheit zu einander. Wir vergewissern uns auch jetzt noch unsrer innern Grünbündeleien. Farbe ist vollkommenes Wohlgesinntsein: wir bringen ebenso wie die Blumen der Welt ihre Buntheit. Unsre Seelenfalter blühn, sternen empor in ihr blaues Freihheitsein. Rasche Goldströme verwolken sich in Werken. Wir beschenken Mensch und Wald mit roter Schönheit. Wir wissen von weißer Einfalt. Ausfälle aus Heftiggelb langen in blaue Unabwendbarkeiten. Ihre Farbe wird schöpferisch. Auf sich allein gestellt beblaun sie sich hoffnungsbunt. Sie glauben an lila Quallen, an schwarze Flugzüge durch Klarblau. Grüne Andacht staunt, wie sich die Seele holdrot in sich selbst emporraketet.
Wenn bei Kandinsky Mongoleien, farbenmystisch chaotisierend oder einen Kosmos ergrenzend, zu uns hereinwolken, so bleibt Léger Europäer: Westeuropäer. Seine Elemente sind Rauch und die Gestaltung. Zwei Gegensätzlichkeiten, die nur er ineinanderbinden, sagen wir, in die Lotrechte schachteln konnte. Bei Léger ist Aufstieg

Leichtigkeit. Besondre Atembegabtheit. Die Spirale des Rauches bei ein wenig Wind. Die Farben: kokettestes Einverständnis mit der Form. Beide knapp und rätselhaft einfach. Léger ist leicht: leicht aus Strenge. Er weiß heut am säuberlichsten in Weiß-Schwarz zu schalten. Schwarz-Weiß wäre unrichtig. Bei ihm herrscht weiß: das Silberzittern, das die Rauchsäule einnimmt oder in sich zurückzwingt. Léger ist der erste Weiß-Schwarz-Künstler.

Den Kubismus, der, in eine Perspektive gewandelt, zur besten Strenge führt, bringt Jacoba van Heemskerck. Alles Dekorative ist ausgeschaltet: ihr Werk ist auf höchste künstlerische Richtigkeit gestellt.

Eine Arabeske, die nicht dekorativ, sondern dynamisch in unser Schauen hineinneigt, ist ganz verpflanzlicht: Campendonck. Seine Farben haben Pflanzentemperatur; selbst wo sich Tiere hervorzucken lassen, entscheidet im Mimikry die Pflanze.

Oskar Kokoschka ist der echteste Expressionist, besonders wenn wir an ein Formales und nicht an das rein Geistige denken. Denn meistens bleibt er durchaus logisch, während sich andre Jüngste teilweise ganz ins Märchenhafte hinüberranken, ins Irrationale hineinraketen. Oder sie

lassen aus bloßer Willkür Buchstäblichkeiten hervorblitzen. Wenn man aber unter Ausdruck klarste Formsprache einer Geistigkeit meint, so übergipfelt Kokoschka alle andern. Die Tierähnlichkeiten eines jeden griffelt er als Schwarz-Weiß-Zauberei in jedem Porträt unglaublich vor die Sinne. Aber dabei jedesmal unheimlich diskret. Er ist Chiromant. Er kann in der Handfläche lesen. Das heißt, jedes Gesicht wird so wie bei der Ausdruckshand, seine Enträtselung aus den Linien heraus. Er wie kein andrer kann Stirnrunen lesen. Neuartige Zeichen beweisen tiefste Menschlichkeit auf Hand und Wange. Nicht die Struktur des Kinnes ist eigentlich wichtig, sondern die Zerbissenheit der Nase, meinetwegen des Kinnes Benervtheit: seine Besternung. Dabei eine klassische Grundlage: Kokoschka zerzerrt bloß das Linienprinzip des Hergebrachten, läßt aber das Aufgebaute intakt. Er setzt Raupen hin, wo andre kalligraphisch schöne Rundlichkeiten ineinander überfließen lassen. Dazu ist er aber zu grundsätzlich. Um ganz anarchistisch zu sein, jedoch auch zu buchstäblich. Wie sollte er nicht. Nur er, der Chiromant, kann Buchstaben auf Schläfe und Genick entziffern, beweisen.

Seine Farbe ist ein Perlmutterndes. Oft ein

Blutrünstig-Rot, häufig Wolkenblau, Frühmorgengrün, Perllila. In einigen Winterlandschaften Märchengeglitzer: Ängstlich-Weiß. Ruhebedürftig-Weißlich. Dabei keineswegs wirksame Farbensymbolik. Vielmehr bis in den Ernst getriebener Ausdruck einer Spielerei unter Farben. O, seine Rot sind oft aufwühlerisch, obschon sie vielfach himbeerhaft hingesprenkelt anmuten. Aber sie setzen so spinnartig ein, daß uns ein Taumel erfaßt! Kokoschkas Tier ist die Spinne. Wie sollte es beim Händekenner anders sein? Er hat ein Netz aus Kunst erfunden, das er über die Dinge wirft. Dann schnürt er fest zu, und das Eingefangene zappelt noch fort, wenns in seinen Rahmen eingesperrt ist. Hier und da träumt er aber auch Menschen frei. Dann tragen sie perlmutternde Meere mit sich fort. In die Welt des vollendeten Ausdrucks.

In der Bildhauerei sollte die ethische Lotrechte wieder durchbrechen. Phantastik mußte sich abermals emporrecken: aus sich hinausfliegen sollten die verängstigten Gemüter. Viel Seele kann man aber bloß bei starkem Stil fassen, denn Seele fließt über, verströmt sich, liebt aber zugleich die Form, aus der sie sprühn darf. Wir sprechen von Wilhelm Lehmbruck. Seine Knieende ist das Vorwort zum Expressionismus in

der Skulptur. Das ist kein Beten mehr, sondern eine Andacht, ein Glaube an die Lotrechte, die kommen muß. Wenn dieses Weib aufstünde, die Kniende, sie wäre ein groteskes Gespenst: sie wird aber einmal aufstehn, uns mitreißen. Oder uns zurücklassen. Unsre Träume werden ihr aber aufgehetzt immer nachängstigen. Vorderhand ist die Kniende unsre zusammengelegte Lotrechte.

Lehmbrucks Schreitender ist heute bereits der trigonometrische Standpunkt in der Bildhauerei. Er ergibt sich als ein Übereinandergekegeltes. Seine Beine hat ein Meistergriff eingeteilt, damit ein menschlicher Körper Architektur werde. Moderne In-sich-Gerissenheit und dabei wieder steiles Zum-Gewissen-Aufgebautsein.

Lehmbrucks Stil ist durchaus eigenartig. Die Grundlagen auch bei ihm klassisch, bei seinen Zeichnungen wirds am deutlichsten einsehbar. In den Skulpturen stülpt und trichtert er, ohne das Erlebnis unter den Dingen zu verletzen, Vorstellungen des Weibes vom Zwerchfell oder von den Knien an, nach oben. Er weiß den Zenit. Er ist von der Wirbelsäule sehr ergriffen. Er wird immer gipfeln: ganz natürlich verläuft bei Lehmbruck alles im Scheitel.

Er versteht es ganz sonderartig, eine Vollplastik

zusammenzustümmeln, damit sie, ganz nahe bei der Natur, trotzdem nur Kunstwerk werde. Jeder Arm, der weggestumpft wurde, ist da, um das Bildwerk innerlich zu gestalten. Jedes scheinbar abgeschlagene Bein wandert seelisch fort, damit die Statue leben kann.

Nadelmann hat den Stil im Bildhauerischen bis auf Äußerste zugespitzt. Alles ist bei ihm abstrakt, Linie, Prinzip geworden.

Viel weicher, in seine schöne Fleischlichkeit zurückgekrümmt, und dennoch höchst im Stil gefaßt, ist die Statue bei Ernesto de Fiori. Seine Bildwerke schreiten behutsam einwärts zu einer einfach gefaßten Klassik. Das Gliederpuppige an ihm schwärmt sich aber dabei in höchster Modernität aus.

Manola ist ein bewußt typisierender Klassizist. Durrio gibt uns bereits im Denkmal für Arriaga, das in Bilbao errichtet werden soll, eine neue Monumentalität. Was bei seinem Freunde Gauguin Farbe blieb, kann da Stein sein.

Der allerfliegendste Bildhauer ist Archipenko. Sein kauerndes Weib ist schwanger an ewigen Geometrien. Wir alle sind Menschen geworden, um geistig geschaute Kuben emporzurecken zu den Gestirnen. Wir verleiblichen unser Sternbild. Sternbilder in Stein sind Wesen voll von Haß

oder Gruppen aus Liebe. Aus Schönheit. Wir haben Scham über uns gezogen, damit unsre Nacktheit geometrisch erstrahlen, sich in Marmor hineinkristallisieren kann. Bei Archipenko werden Seelen Steinwürfe gegen die Planeten, Steinausbrüche zum Sternbild des Herkules. Der Mensch ein Gehäuse für Geistigkeit. Sein dauerndes Leid dazusein: ein Nest, aus dem das Sternenkind die Ewigkeit erfliegen wird! Das sagt Archipenko. So ist der Expressionismus!

ENDE

REGISTER

A und O 100
Aase 96
Aeroplan 180
Affenfries 139
Afrika 118, 153
Akademie 10, 68
Akademie in Bologna 57
Alexandria 51, 55, 95
Alpha und Omega 100
Alt-Nürnberg 12
Amerika 118
Andreaskreuz 69
Andrej 119
Angelus 68
Anienetal 145
Aquarell 110
Arabeske 109
Archipenko 189
Arles 150
Arriaga 189
Asien 111
Athen 10, 65
Aufbruch, anno 1813 79
Augsburg 114

Baalbeck 26
Backsteingotik 14
Baden-Baden 69
Balzac 32
Bar der Folies 62
Barlach 104, 118
Barock 17, 26, 82
Barockbau 35
Barockschule 58
Barry 21
Bastille 65
Baudelaire 71
Beato Angelico 132
Beauce 181
Beccafumi 115
Beethoven 66, 76
Behrens, Peter 9, 18
Belgien 17
Berenson 75
Berlin 9, 20, 29, 53, 90, 110, 120
Bernini 26
Besnard 52
Biedermeier 11
Bilbao 189
Boccioni 29, 49, 175
Böcklin 70, 95
Bologna 57
Bonaparte 65
Bonnard 151
Bonnington 47
Borghese, Carolina 62
Borromini 26
Botticelli 74, 75, 135
Bramante 19
Brandenburger Tor 18
Braque 160, 181
Bretagne 34
Breton 68
Brüssel 16
Brunelleschi 23

Byron 64, 65
Byzanz 65

Cabanel 22
Calabrien 74
Calderini 16
Campagna 68, 74
Campendonck 185
Campo Santo in Pisa 94
Canaletto 50
Canova 62
Cap Circeo 74
Caravaggio 57
Carpeaux 21
Carrà 164
Carrière 59, 151
Castagno 56
Cellini 57
Centimètre carré 164, 167
Cervara di Roma 145
Cézanne 33, 34, 35, 40, 41, 56, 59, 151, 156, 157, 158, 164, 165, 181
Chagall 129
Champagne 181
Chardin 59
Chartres 114
Chassériau 22
Chenevard 22
Chevreul 46, 51
Chicago 9
Chinesen 33, 180
Chios, Massaker von 65
Christiania Bohême 98
Christus 65, 114, 132
Chromatische Scheibe 51
Cellini 57
Clusium 113
Confidence, La 66
Constable 46, 47, 53
Constantin 20
Cornelius 19
Corneto Tarquinia 113
Corot 46, 68, 69
Correggio 57
Cour des comptes 22
Courbet 43, 58, 59, 71, 164
Couture 22
Croß 46, 51, 52

Damaskus 65
Danaë 114
Dante 23
Daubigny 70
Daumier 32, 66, 67, 71
David 21
Degas 80, 81
Déjeuner dans l'atelier 61
Déjeuner sur l'herbe 61
Delacroix 36, 43, 46, 47, 50, 53, 64, 65, 67, 69, 116, 121
Delaunay 28, 36, 181, 183
Denis 161
Dérain 37, 181
Deutschland 12, 14, 15, 19, 23, 52, 69, 146
Divisionismus 44, 45, 173
Dom 12, 13, 14, 15

Dombau 13
Donatello 23, 56
Don Quichote 32
Dornach 95
Drastik 55
Dreißigjähriger Krieg 10, 11
Dresden 9, 61
Dschungel 121
Dürer 19
Duret 62
Durrio 189
Dynamismus 29

Eiffelturm 135, 136, 181, 182
Eisenbeton 29
Eklektizismus 31
Elsaß 14
Empire 17
Engelsburg 16
England 46
Erinnerungskirchen 12
Etrurien 113, 116
Eugenie, Kaiserin 62
Europa 64, 111, 117
Europäer 118, 184
Eva 136
Expressionismus 25, 30, 97, 100, 112, 133, 179, 187, 190
Expressionist 38, 66, 105, 112, 181, 185

Fantin-Latour 49
Farbenbedeutung 69
Favretto 50
Faure (Sänger) 78
Feuerbach 19, 73
Fiori, Ernesto de 189
Flora 84
Floreale 18
Florenz 23, 24, 51, 55, 132
Folies-Bergères 62
Fontainebleau 69, 70
Fontana-Trevi 26
Francesca, Piero della 56
Frankreich 11, 17, 20, 22, 31
Freiburg im Breisgau 69
Freiheitsfest 127
Freud 132
Friedrich der Große 54
Futurismus 30, 164, 172
Futurist 29, 122, 156, 162, 164
Futuristenmanifest 29

Galeriebesucher 67
Garnier 16
Gauguin 39, 40, 82, 113, 149, 150, 161
Gaul 29
Gautier, Théophile 71
Geißelung Christi 115
Genelli 19
Géricault 59, 65, 66
Gilly 18
Giorgione 61, 116,

Giotto 56, 135
Glaser, Curt 180
Gleizes 181
Goethe 19, 66, 94
Goja 61, 66
Gogh, van 37, 50, 66, 150
Golgatha 96
Goncourt, Edmond de 71
Goncourt, Jules de 71
Gotik 12, 14, 56, 162
Grande jatte 48
Grand pan pan 170
Grèce 65
Greco 115, 151
Gregorovius 57
Griechen 162
Griechentum 19, 20
Griechisches 11
Grotesken 113
Gründerjahre 10, 12, 16, 26
Grünewald, Mathias 49
Guardi 50
Guerin 50
Gurlitt 30

Hamann, Richard 55
Hamburg 78
Hansen 16
Harunobu 81
Hasenangst 140
Heemskerck, Jacoba von 185
Heidelberger Schloß 14
Helena 19
Heliopolis 26
Hellas 65, 96
HellenistischeFresken 112
Herkulanum 84
Hermann, Curt 52
Heuernte 68
Hildebrand, Adolf von 20, 74
Hirsch, heiliger 74
Hiroshige 80
Hochrenaissance 162
Hodler 78, 79, 80
Hölderlin 65
Hofburg 14
Hoffmann, E. T. A. 61
Hohkönigsburg 14
Hokusai 80
Holbein der Jüngere 19,
Holland 58, 69
Hradschin 14
Huysmans 71

Jäger, Hans 99
Japan 81
Japaner 80
Ibsen 97
Idylle 55
Jean Jacques 68
Jerusalem 65
Illyrien 96
Impressionismus 25, 59, 60, 164, 172, 173
Impressionisten 156, 165
Indépendents 128
Indischer Dionysos 84
Ingres 21

Intellektueller Stil 23
Jongkind 46
Isabey 69
Isonzo 96
Italien 17, 19, 61, 146, 165
Judiths Magd 135
Jugendstil 17, 39
Julian Apostata 97
Justizpalast 16

Kaiser-Friedrich-Museum 84
Kaiserschloß auf dem Palatin 114
Kaiser und Galiläer 97
Kandinsky 111, 183
Kantenbarock 29
Kap Peleda 96
Karst 96
Kathedrale 114
Keats 46
Kirchen in Köln 14
Klassik 19, 21, 91, 108
Klassizismus 17, 19, 24
Klee, Paul 182
Klenze 18
Klinger, Max 76
Klossowski 66
Köln 13, 14
Kölner Dom 12, 16
Königsschlösser 12
Kokoschka 185
Konstantinopel 69
Korinth 65
Kreuzfahrer 69
Kubismus 112, 154, 175, 180, 185
Kubisten 162
Kunsthalle in Hamburg 87

Laforgue 71
Lamprecht 63
Langhans 17, 18
Lapin agile 150
Laurentiana 26
Lawrence 47
Le chahut 48
Léger 189
Leibl 71, 77
Lehmbruck 87
Lemurenszene 94
Leonardo 19, 56
Lepage 68
Lessing 19
Lhermitte 68
Liebermann 77, 78
Lille 89
London 35
Loos 9
Lots Weib 139
Louis Philippe 11
Louvre 22
Lübecker Privatgarten 18
Luce 52
Ludwigstraße 23
Luxembourg 68

Macke, August 183
Madelaine 20
Madonna 93, 99

Mädchenbüste in Lille 89
Maeterlinck 93
Maja desnuda 51
Mailänder Bildhauerei 17
Mailänder Galerie 169
Maillol, Aristide 89
Maîstre, de 161
Mallarmé 26
Manet 43, 60, 61, 62, 69, 71, 77, 78, 80
Manfredi 58
Manier 58
Manola 189
Marc 137
Markuskirche 51
Marées, Hans von 20, 73, 74, 75, 76
Maremmen 74
Maria im Kapitol 14
Marienberg 146
Marienburg 14
Marinetti 29
Marne 122
Marseillaise 20
Martens 9
Martin, Henri 52
Martini, Simone 133
Masaccio 56
Massa Marittima 133
Matisse 82, 108, 121
Maurisch 17
Maximilianstraße 29
Medea 73
Mediterrane Kultur 73
Meier-Gräfe 33
Meißen 14
Memel 11
Menzel 53, 54
Meredith 47
Merighi 57
Messel 17
Metzinger 181
Meudon 21, 32
Michelangelo 26, 57
Millet 35, 66, 67, 70
Mieses, Doktor 178
Mittelalter 14, 55, 114
Möller van der Bruck 24
Moll 110, 120
Monet 44, 45, 46, 50, 60, 164, 165, 166
Monticelli 49, 50
Montmartre 81, 98, 148, 159, 171
Mont Saint Michel 50
Morceau de peinture 80, 108, 166, 167, 168
Moreau, Gustave, 71
Morisot, Berthe 64
Mosaik 51, 55
Mosel 11
Mühlheim 15
Müller, Victor 73
München 95, 115, 119
Mugello 135
Munch 82, 85
Muther 61
Myron 84

Nadelmann 189

Nain, Le 58
Napoleon 62
Narziß 74
Naturalismus 32, 55, 60, 61, 62, 66, 68, 71, 111
Naturalisten 57
Nauplia 65
Neapel 58, 114
Neapler Fresken 73
Neapler Museum 84
Neger 55
Negerkunst 153, 160
Negroni, Villa 113
Nekropole von Clusium 113
Neo-Impressionismus 50
Neo-Impressionisten 47, 161
Neoimpressionistisches Verfahren 171, 182, 189
Nero 113
Nietzsche 71
Norddeutschland 53
Normandie 68
Norwegen 96

Obelisk 85
Olympia 61, 62
Opernhaus 16
Optik 45
Orvieto 113

Palatin 114
Palast des Nero 113
Palladio 18, 29
Palermo 49
Palmira 26
Pan 70, 75, 76, 97
Pantheon 18, 22
Parlamentsgebäude 12
Paris 16, 18, 22, 48, 62, 76, 121, 123, 127, 135, 147, 152, 159, 172, 181, 182
Peer Gynt 96
Pergamon 21
Peripherische, das 173
Perugia 135
Peruzzi 19
Petersburg 18
Petersplatz 26
Petra 26
Phidias 84
Plato 56
Picassismus 160
Picasso 66, 82, 145, 164, 181
Pierrette 150
Pierrot 150, 151, 152
Piloti 19
Pisa 94, 114
Pissarro 35, 36, 45, 46, 164, 165
Poe 123
Po-Ebene 29
Poelzig 9
Pointillismus 52
Pointillist 47
Poliklet 84
Pollaert 16
Polynesien 40

Pompeji 113
Pont-Aven 40
Portugiesische Gotik 17
Potomac 118
Potsdam 24, 54
Poussin 151
Prag 14
Praxiteles 84
Primitiven 132, 153
Provence 165
Purrmann 120
Puvis de Chavannes 22, 149, 151
Pyramiden 85

Quartett der Glückseligen 125
Quartier (latin) 172

Raffael 57, 114
Raeburn 47
Ratapoil 32
Raub der Europa 117
Redon, Odilon 66, 81, 82, 112, 144
Reformation 11
Reichspostamt 14
Rembrandt 27, 66
Renaissance 9, 19, 23, 56, 76, 161
Renoir 41, 43, 44, 49, 56, 151
Reticulatum 163
Revolution 108, 161
Reynolds 47
Rhein 13
Rhône 166
Ribera 58
Riccio 133
Riegl 30
Ringstraße 10
Rocca Canterana 145
Rocca di Mezzo 145
Rodin 18, 21, 32, 83
Rokoko 9, 162
Rom 16, 19, 51, 62, 113
Romantik 32, 70
Romantiker 17, 57
Rood 50
Rops 76
Rosa Salvatore 58
Rosso, Medardo 83
Rousseau, Henri 121
Rousseau, Théodore 69
Rubens 27
Rude 20, 21
Ruskin 47
Rußland 104, 133, 135
Russolo 29
Ryparographen 55
Rysselberghe 52

Sabinerberge 145, 146
Salome 71, 76
Salzburg 54
San Lorenzo 23, 55
Sankt Gereon 14
Sanssouci 54
Sant Andrea delle Fratte 26

San Zanipolo 92
Saraceni 57
Scamozzi 18
Schadow 20
Schaufenster, das 67
Schinkel 18, 23
Schmidt 16
Schmidtsche Bauhütte 13
Schuch, Carl 72
Schwarzmalerei 58
Schwarz-Weiß 184
Schwind 19
Segantini 56, 50
Seinebrücken 160
Seineufer 68
Semper 16
Sette camini 113
Seurat 46, 47, 49
Severini 170
Sharaku 81
Shelley 36
Siccardsburg 16
Sidaner, Le 52
Siena 115, 182
Signac 46, 50
Signorelli 75
Sila 79
Simultan 20, 26
Simultane Visionen 29
Simultanisierung 25, 28, 31
Simultanität 9, 16, 17, 22, 25, 29, 30, 179
Simon, Lucien 59
Sinai 15
Sisley 60, 165
Soffici 172
Solveig 96
Spanien 146
Spanier 66, 147
Spanierin 61, 62
Sphinx 95
Steineinlegearbeit 51
Sternbild des Herkules 190
Stil 9, 21, 23, 29, 30, 31, 32
Stilempfinden 16
Stilleben 55
Stilvorlagen 11
Strindberg 95
Strozzi 58
Struwelpeter 131
Suarès, André 92
Swinburne 47
Tahiti 39, 156
Tell, Wilhelm 79, 80
Tessenow 9
Tyrrhenische Küsten 74
Tyrrhenisches Meer 75
Thoma, Hans 76, 77
Tiepolo 117, 118
Tierschicksal 139
Timgad 26
Tizian 27, 61, 114, 115
Tojokuni 81
Toskana 23, 133
Toskaner 161
Touche, La 53
Toulouse Lautrec 81, 82, 98, 148, 150

Troyon 70
Trajanssäule 20
Trevi, Fontana 26
Triumph des Todes 94
Trubetzkoj 17
Trübner 73
Tudors 24
Tunesisch 183
Turner 45, 46, 47, 50

Uccello 56
Udine, Giovanni d' 114
Überlieferung 11, 24
Ulm 14
Umbrien 135
Utamaro 80
Van der Nüll 16
Van der Velde 17, 90
Van Dyck 27, 127
Vatikan 114
Velasquez 58, 62
Venedig 50, 51, 92
Venezianer 27, 43, 74
Venus 62
Verona 54
Veronese, Paolo 116, 117
Versailles 12
Villa Negroni 113
Virgil 94
Voltaire 54
Vorkubismus 48

Wagner 9, 29, 49
Warschau 66
Wien 9, 16, 114
Wilkie 47
Winckelmann 19
Wölfflin 60
Wright, Franklin 9
Würzburg 18, 146
Würzburger Schloß 117

Zamboni, Filippo 89
Ziem 50
Zola 61, 32
Zoologische Station (Neapel) 73
Zylinderstil 48

INHALT

SIMULTANITÄT 9
UNSER ERBTEIL 33
MUNCH 85
BARLACH 104
MATISSE 108
HENRI ROUSSEAU 121
CHAGALL 129
MARC 137
PICASSO 145
FUTURISTEN 164
EXPRESSIONISMUS 179
REGISTER 191

DRUCK VON E. HABERLAND
IN LEIPZIG

INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

THEODOR DÄUBLER:

HESPERIEN. Eine Symphonie. In Pappband M. 4.50.

DAS NORDLICHT. Ein Epos in drei Teilen. Geheftet M. 22.—; in Halbleder M. 60.—.

WIR WOLLEN NICHT VERWEILEN. Autobiographische Fragmente. Geheftet M. 3.50; in Halbleder M. 6.50.

MIT SILBERNER SICHEL. Prosa. Geheftet M. 3.—; in Halbleder M. 6.—.

LUCIDARIUM IN ARTE MUSICAE. Ein Buch über Musik. Geheftet M. 4.—; in Halbleder M. 7.—.

DAS STERNENKIND. (Gedichte; Insel-Bücherei Nr. 188.) In Pappband M. 1.10.

DER STERNHELLE WEG. (Gedichte.) 2. Auflage. Geheftet M. 3.—; gebunden M. 5.50.

ND
195
D3

THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Santa Barbara

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW.

Series 9482

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 646 835 9